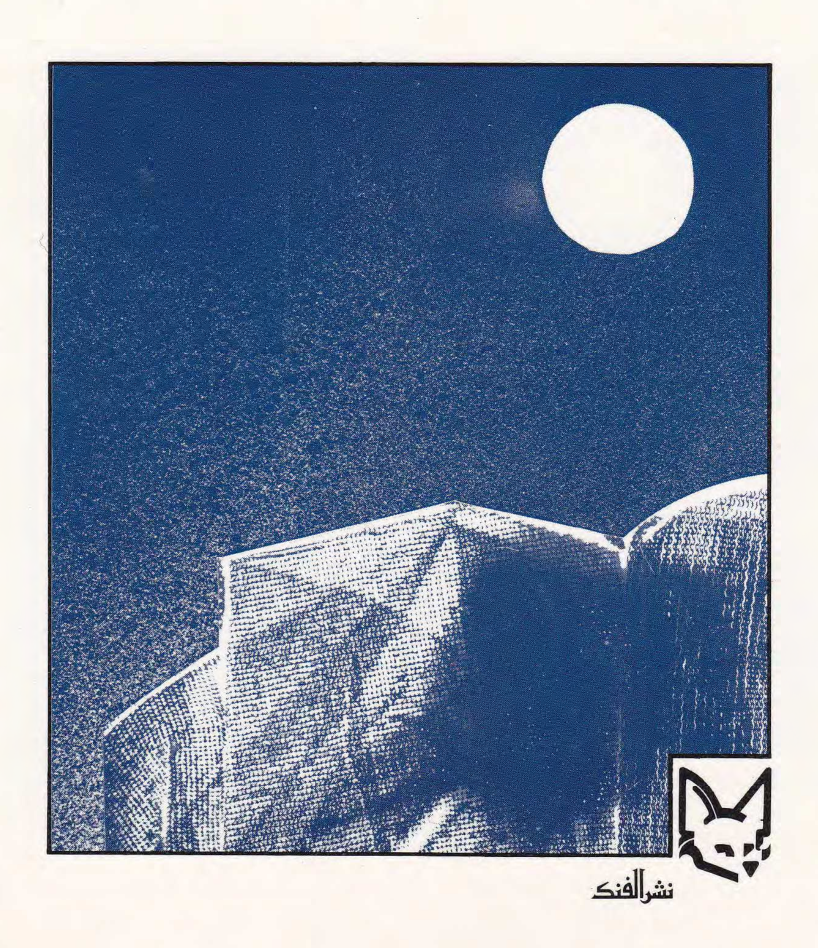
أحمد بوزفور

تأبّط شعرا



نشر الفنك


تأبط شعرا

الغلاف : بوشعيب هبولي

© نشر الفنك
193 شارع الحسن الثاني الدار البيضاء

أحمد بوزفور

تأبط شعرا

دراسة تحليلية في الشعر الجاهلي



أصل هذا الكتاب رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا تحت عنوان (شعر تأبط شراً ـ دراسة تحليلية).

مدخـل

1 ـ للشعر الجاهلي في الثقافة العربية قيمة الجذر الحضاري. فهو يسري كالنسغ في مختلف النصوص والخطابات لغة واخلاقاً وأخيلة، ويستقر في أعماق الذاكرة العربية صورة مُثْلَى للهوية والكرامة والحرية. ولم تزده العصور الاسلامية اللاحقة ـ حين اعتمدته مصدر اللعربية، وشاهداً على قواعد علومها، ومبرراً لتـأويل نصـوصهـا، ومثالاً لابداعاتها، ومرجعاً لحفظ وفهم الأنساب والحياة والبيئة والأحداث التاريخية ـ إلا تألقا وحياة وقوة تأثير.

2 ـ وبـالـرغم من بعـد المسافة الزمنية بيننا وبين الشعر الجاهلي، فإن الظروف العربية المعاصرة أتاحت له ـ وتُتِيحُ ـ إمكانات أكبر وأعمق مما حَظِيَ به في العصور القديمة، ومن بين هذه الظروف :

* إشكالات الهوية والانتماء التي يتخبط فيها الانسان العربي منذ بداية عصر النهضة، والصراع مع الآخر فكريا وسياسيا واقتصاديا واجتماعيا.

* تقدم التعليم، وتأسيس المؤسسات الأكاديمية وميادين البحث العلمي وتوسيعها وتنويعها.

* نمـو أشكال المثاقفة بين العالم العربي ومراكز الثقافة في العالم. هذه المراكز التي تطورت فيها العلوم الانسانية تطوراً بعيداً خلق طرقا ووسائل وأدوات إجرائية جديدة لقراءة مختلف أنواع الخطاب، وضمن ذلك إخراج النصوص القديمة وتحقيقها ودراستها.

* إخـراج أمهات الكتب العربية القديمة التي يسرت للدارسين المعاصرين فرص بناء صورة تاريخية من جهة، وفرص الجمع والمقارنة بين الشروح والتأويلات التي تعاقبت على الشعر الجاهلي منذ إنشائه من جهة أخرى.

3 ـ بناء على ما سبق حظي الشعر الجاهلي في العصر الحديث بغناية مزدوجة:

أ ـ عناية بتوثيق المتن وإخراجه، فقد أتاحت الامكانيات الأكاديمية في الجامعات الغربية والعربية، وبفضل جهود علماء وباحثين وهبوا حياتهم لهذا العمل:

ـ دراسة طرق وصول المتن [1]

ـ تحقيق مصادره وطبعها سواء كانت دواوين مخطوطة أو مصنوعة بالجمع من أمهات الكتب العربية القديمة [2].

ب ـ عناية بقراءة المتن تتجه في اتجاهات مختلفة:

ـ اتجاه يهتم بتقريب الشعر الجاهلي من القراء المعاصرين عن طريق الاختيار ، أو عن طريق الشرح والتفسير [4].

1 أنظر مثلا (دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي) ترجمة د. عبد الرحمن بدوي.
(في الأدب الجاهلي): طه حسين.
(مصادر الشعر الجاهلي): ناصر الدين الأسد.

2 تذكر في هذا المجال على سبيل المثال: جهود المستشرقين، وجهود العلماء العرب من بعدهم (وبشكل أوسع وأدق): عبد العزيز الميمنى، أبو الفضل إبراهيم، عزة حسن، نوري حمودي القيسي، ناصر الدين الأسد، فخر الدين قباوة، عادل جاسم البياتي، يحيى الجبوري... الخ.

3 فؤاد أفرام البستاني: سلسلة الروائع
خليل حاوى: موسوعة الشعر الجاهلي
أدونيس: ديوان الشعر العربي.

4 (حديث الأربعاء): طه حسين، الجزء الأول.
محمد النويهي: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه.

ـ اتجاه يهتم بموضوعات هذا الشعر أغراضا أو بيئة أو عقائد أو أخلاقا وصوراً اجتماعية [5] .

ـ اتجاه يهتم بالخصائص الفنية، سواء استفاد في ذلك من جهود العرب القدماء في هذا الميدان [6] ، أو من المناهج الغربية الحديثة [7] .

4 ـ على أن تطور العلوم الانسانية في العالم اليوم، وعلى الخصوص العلوم المحايثة للأدب كاللسانيات والسيميائيات، وما حققته من إنجازات في تحديد موضوعاتها من جهة، وفي اكتشافاتها داخل كل موضوع على حدة من جهة أخرى، وفي الآفاق التي فتحتها لامكانيات الاستفادة بعضها من بعض من جهة ثالثة، كل ذلك يتيح للباحثين العرب فرصة اكتشاف وبناء شعرية عربية تاريخية لا تقوم على الشرح المعجمي للكلمات، ولا على اعتبار الشعر وثيقة لغوية أو تاريخية أو اجتماعية، ولا على جمع النصوص المختلفة إبداعا وزمنا في سلة واحدة من الأحكام العمومية المطلقة التي تطال شعراء عصر بأجمعه، على الرغم مما قد يكون ـ وهو كائن ـ بين مدارسهم وأجيالهم وأفرادهم ونصوصهم من التفرد والاختلاف.

ولكن الشعرية العربية يتطلب بناؤها :

أ ـ التعامل مع الشعر العربي القديم كشعر أولا، أي كجنس أدبي يكتسب قيمتَه الجمالية التي خلدته، من شاعريته لا من محتواه :

«إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية، هي، كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد. عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال. . . وبصفة عامة فإن الشاعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى، ويحدد معها سلوك المجموع» (ياكبسون : 19).

5 ربما كانت أغلب الدراسات المعاصرة للشعر الجاهلي تسير في هذا الاتجاه لذلك نكتفي بالاشارة إلى جهود أحمد الحوفي مثلاً وشوقي ضيف، وعبد المنعم خفاجي ونوري حمودي القيسي. . .

6 كعبد الله الطيب مثلاً وشوقي ضيف ومحمود شاكر.

7 مصطفى ناصف مثلاً، وكمال أبو ديب، وعلي البطل.

وإذن، فإن العناصر الأخرى في النص الشعري (العواطف والأحداث والأفكار، واللغة نفسها كقواعد ونظام) تخضع لهذه الوظيفة المهيمنة (الشاعرية) التي تخرجها من مدارها الخاص وتحولها لتتكيف وتنسجم داخل البنية الفنية للنص. وعن هذه القيمة الجمالية وفيها، إنما ينبغي للشعرية العربية أن تبحث.

ب ـ كما يتطلب بناء شعرية عربية تاريخية : القيام بالدراسات الجزئية والتفصيلية للنصوص على اختلافها، أي القيام بأنواع من كشوف المسح والحفر واستنباط الماء في نصوص كل شاعر على حدة، ونصوص كل عصر على حدة. وبالرغم مما قد يبدو في هذه المهمة من العسر وتأخر الجدوى، إلا أنها، هي وحدها، الكفيلة بإعطائنا القدرة على بناء نظرية للشعرية العربية. لأن «الشعرية التاريخية، تماماً مثل تاريخ اللغة، إذا كانت تريد في الحقيقة أن تكون متفتحة، فإنه ينبغي أن تُتصوَّر بوصفها بنية فوقية مؤسسة على سلسلة من الأوصاف التزامنية المتعاقبة» (ياكبسون : 26).

5 ـ في هذا الاطار يندرج هذا العمل عن شعر «تأبط شرا» : الالتزام بمتن معين، لشاعر معين، في العصر الجاهلي، ومحاولة اكتشاف شاعريته من خلال المسح التفصيلي لعناصر شعره الفنية، والعلاقات التي تربط بين هذه العناصر، والعالم المتخيل الذي تبنيه هذه العلاقات.

لماذا الشعر الجاهلي ؟ ولماذا تأبط شرا ؟

سأدع جانبا العلاقات الخاصة التي ربطتني، وتربطني، بالشعر الجاهلي عموما، وبتأبط خاصة. وسأركز على المبررات العلمية أساسا :

أ ـ في الشعر الجاهلي تكمن منابع الشعرية العربية. وبدون اكتشاف هذه المنابع ووصفها ورفعها إلى مستوى الوعي النقدي، ستبقى أية دراسة للشعر العربي في أي عصر من عصوره ناقصة. لأنها تقارب شعرا لون ذاكرته جاهلي، بدون ذاكرة علمية عن شعرية العصر الجاهلي.

«حقا إن اللفظة وأصلها شيئان مختلفان، ومع ذلك فغالبا ما تحتفظ اللفظة بشيء من ذكرى أصلها، تماما مثلما يحدث عند بعض الناس. فللّفظة وجودها عبر الزمن، إن جاز التعبير، وليست مجرد شبكة من العلاقات التي تنشأ

بينها وبين غيرها من الألفاظ. إننا نفهم الألفاظ كما نفهم الأصدقاء : على ضوء الأصول» (واطسن : 142).

ب ـ الشعر الجاهلي بناء مكتمل، ليس فقط كنصوص قديمة، ولكن أيضا كعالم غني من تفاعلات النصوص، ومن المعارضات والاقتباسات والتأويلات المختلفة باختلاف العصور والاتجاهات والقراء. أي أنه بناء كامل من الفن ومن إنجازات هذا الفن في التاريخ أيضاً. إنه النص الشيخ، الذي تتيح أفعاله : نجاحه وفشله، تأثيره وتأثره، حياته كلها. تتيح للدارسين القيام بكتابة سيرة حياته. وربما كانت الدراسة العلمية للنصوص الأدبية هي في الأخير كتابة سيرة حياة النص. ولأمر مَا ـ لعله هذا بالضبط ـ يفضل منظرو الشعرية غالبا : مقاربة النصوص الأقدم منهم لا النصوص المعاصرة لهم : ابتداء من أرسطو ورجوعه إلى هوميروس في (فن الشعر)، إلى حازم القرطاجني وتفضيله لنصوص المتنبي على نصوص ابن هانىء الأندلسي، إلى غولدمان وعودته إلى راسين وباسكال، إلى ياكبسون واستخراجه لمفاهيمه من الشعر السلافي القديم.

ج ـ تأبط شرا شاعر إشكالي

ـ فلأنه شاعر جاهلي بدوي : كان حاضرا دائما في كتب اللغة والنحو والبلاغة. ولكن كأبيات ونتف، ككلمات و تركيب، كعناصر لغوية، لا كشعر وفن [8] .

ـ ولأنــه شاعـر صعلوك، عدَّاء، غَاز : كان حاضراً في كتب الأدب والأخبار. ولكن كحياة غريبة ومثيرة، لا كشاعر فنان [9] .

وفي العصر الحديث ـ وحين أصبحت الصعلكة قيمة إيجابية لا سلبية ـ فقد سُلِك تأبط ضمن باقي الصعاليك. ولم تعد الصعلكة قيمة اجتماعية فقط ـ سلبية أو إيجابية ـ بل أصبحت قيمة فنية أيضا، يخرج من معطفها الجمالي تأبط والشنفرى وعروة في نسق واحد [10] .

8 أنظر مثلاً ما ألحقه جامع الديوان ومحققه علي ذو الفقار شاكر بالديوان من تخريجات ابن جني (الملحق 2).

9 أنظر ترجمة تأبط شرا في الأغاني والشعر والشعراء وشرح الأنباري للمفضليات.

10 أنظر كتاب الدكتور يوسف خليف «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي».

وهكذا ضاع تأبط كشاعر، فَفُتِّت كأبيات وكلمات، أو عومل كحكايات خرافية، أو طمست شاعريته الخاصة ضمن فئته الاجتماعية.

شاعر كهذا يخلق إشكالا مغريا للدراسة :

فهو من جهة، غائب كليا كشاعر متفرد، تُغطِّيه الشروح اللغوية والأخبار وملامح الآخرين، ومن الصعب أن يحاور الباحث شاعرا كهذا. لاسيما إذا كان الباحث كذلك الشيخ الذي يقول عنه ابن جني :

«قال لي بعض مشايخنا رحمه الله : أنا لا أحسن أن أكلم إنسانا في الظلمة» (ابن جني : 1 : 247) **وهو من جهة أخرى، أرض بكر تقاربها الدراسة في دهشة وتطلع، فتجد لكل ما اكتشفته فيها جدة وطزاجة لا تجدهما في أرض المعلقات التي أنهكت ملامحها حواس القراءات.**

6 ـ ولأن طبيعة هذه الدراسة تقوم أساسا على رصد ملامح الشاعرية في شعر تأبط شرا، فقد حاولت أن أستفيد من بعض مناهج التحليل اللساني، لأنها أكثر دقة وعلمية من إنجازات العلوم الانسانية الأخرى، وتتيح أداوتها الاجرائية للباحث بناء جهاز نظري متناسق «وليس سوء تأويلات القدماء أو أخطاؤهم هو ما يدفعنا إلى البحث عن مناهج جديدة، بل هو التطور في التقنية الشعرية منذ الرومانسية» (فاركا : 4) كما يقول فاركا مبررا مقاربة النصوص الحديثة بمناهج حديثة. ولكن التطور لا يمس التقنية الشعرية فقط، بل يمس أيضا تقنية قراءة النصوص القديمة. بل ربما كان التطور يلحق هذه التقنية أولاً، إذا اعتبرنا النصوص الحديثة نفسها نوعا من القراءة الابداعية للنصوص القديمة، وإذا اعتبرنا أن الحداثة حداثة قراءة لا حداثة نصوص. فقد يكون نص قديم أكثر حداثة بفاعليته في القراءات من نص حديث. والشعر لا ينمو كشعراء يخلف بعضهم بعضا فقط، بل ينمو أيضا كنصوص : النص القديم نفسه كائن حي ينمو ويتطور، وفي كل عصر يَقْدُم زمنا ويَحْدُثُ فاعلية وتأثيراً في آن معا.

ولأن التحليل اللساني الخالص «لا يولي القيمة إلا للعناصر اللسانية، ويخلط في وصفه بين العناصر ذات القيمة الأسلوبية للمتوالية، والعناصر الأخرى التي تكون محايدة» (ريفاتير : 28).

ولأنه أحيانا يعتبر النص، كبنية، أكبر من موضوعه الذي هو (الجملة).

ولأن موضوع هذه الدراسة هو الشاعرية ـ الكلام ـ الانجاز، لا اللغة ـ النظام ـ القواعد.

فقد اقتصرت في الاستفادة من التحليل اللساني على مبدأ التمييز بين المستويات البنائية للغة النصوص، وذلك حتى يُيَسِّرُ لي التمييزُ بين المستويات وتفكيك عناصرها : إمكانيةَ اكتشاف منابع الطاقة الشعرية في المتن المدروس. ولكن «لاجدوى من تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الايقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا.. إلخ. إذ أن أيا من هذه العناصر، في وجوده النظري المجرد، عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها، فالشعرية إذن خصيصة علائقية» (أبوديب : 13/14).

ولذلك فقد استفدت أيضا من مناهج التحليل البنيوي للنصوص، من أجل ضبط شبكة العلاقات الرابطة بين العناصر والمستويات.

على أنني أخضعت أدواتي المنهجية للمتن، وعدلت منها كلما استعصى عليها استيعاب الشعر، ولم أقتحم بها عالما مغلقا مصمتا، بل حاولت قبل ذلك، وأثناءه، فتح المتن وفهمه : من خلال النصوص الجاهلية الأخرى، ومن خلال الشروح العربية القديمة. وحاولت في كل مستوى من المستويات الاستفادة من كتب الاختصاص العربية وعلمائها الكبار كابن جني وحازم وابن منظور في المستوى الصوتي والمعجمي. وكعبد القاهر الجرجاني في المستوى التركيبي، وكالجاحظ في المستوى الدلالي. واستعنت على فهم الخلفية الجغرافية والاجتماعية والأسطورية بمعاجم البلدان وكتب التاريخ والأنساب والعادات والأساطير. وقد واجهتني منذ البداية صعوبات كثيرة لعلها تواجه أغلب الباحثين في الشعر الجاهلي منها :

ـ هذا الشعر المشكوك في نسبته إلى تأبط شرا، والذي ينسبه الرواة إليه تارة وإلى شعراء آخرين صعاليك وغير صعاليك تارة أخرى.

وقد خرجت من هذه الصعوبة بالاقتصار على المتن الذي اختاره محقق الديوان علي ذو الفقار شاكر.

ـ ومنها هذا النقص الذي تعاني منه النصوص : فقد ضاعت بعض القصائد ولم يبق منها إلا بيت واحد أحياناً أو بضعة أبيات، وربما بلغت القصيدة ستة وثلاثين بيتا (القصيدة 28 في الديوان) ولكن ترتيبها ودلالاتها توحي بالنقص الذي عراها. وكان من العسير أن أبحث عن البناء والشكل والوحدة في مثل هذه القصائد والمقطوعات.

وقد استخدمت المرونة هنا : فتعاملت مع قصائد الديوان ومقطوعاته ونُتَفِه وأبياته كمتن واحد. ولكني اخترت، كأنموذج للبناء الفني، القصيدة 21 في الديوان :

يَا عِيدُ مَالَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقِ * وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طَرَّاقِ

باعتبار أنها القصيدة الأولى في المفضليات، ولذلك أهميته التي لا تخفى من حيث النسبة والرواية والترتيب والقيمة الفنية جميعا.

ـ ومن الصعوبات كذلك تعدد الروايات، سواء للبيت الواحد أو للتركيب الواحد أو للكلمة الواحدة والحرف الواحد أحياناً. وكنت أوثر في البداية ترجيح المحقق، حتى إذا فرض عليّ النسق الالتفات إلى الروايات الأخرى ناقشتها ورجحت منها ما يتفق مع خصائص الشعر والشاعر.

ورتبت موضوعات الدراسات في فصول هي بعد هذا المدخل :

ـ الفصل الأول : البنية الايقاعية.
ـ الفصل الثاني : المستوى المعجمي
ـ الفصل الثالث : التركيب.
ـ الفصل الرابع : بنية العالم المتخيل.

الفصل الأول

البنيـة الايقاعيـة

تمهيـــد

1 ـ هل يمكن أن نتحـدث اليوم عن بنية إيقـاعية في الشعـر العـربي القـديم ؟ هنـاك بنية إيقاعية في هذا الشعر بالتأكيد : هناك نظام للأصوات خضع له وراعاه الشعراء والرواة والمنشدون القدماء.

ولكن، هل يمكن لنا نحن في العصر الحديث أن نتحدث عن هذه البنية الايقاعية وندعي إمكان الوصول إليها ووصفها، نحن الذين نتلقى هذا الشعر في الصحف المكتوبة ونقرأه بالعين ؟

وحتى حين نرجـع إلى العلوم العربية القديمة التي وصفت هذه البنية كالعـروض والبلاغة وعلوم اللغة والنقد، فهل نستطيع الاطمئنان إلى أدواتها الاجرائية وهي تقارب هذه البنية بصراً لا سمعاً، وحروفا لا أصواتاً.

لنقل منذ البداية إنه من المستحيل ضبط النظام الصوتي للشعر الجاهلي كما كان ينتج وينشد ويتلقى في عصره والعصور التي تلته وتلقته سماعاً :

1.1 : لغياب الصورة السمعية لطريقة الانشاد العربي القديم. وحتى لو تركنا جانبا الحُدَاءَ بالرَّجَز، والغناء بالآلات في المراكز الحضرية والقرى «فقد

كانت هجيرى العرب التغني بالركباني، وهو نشيد بالمد والتمطيط، إذا ركبوا الابل، وإذا انبطحوا على الأرض، وإذا قعدوا في أفنيتهم، وفي عامة أحوالهم» كما يقول الزمخشري (الأسد : 98).

«وقال عبد الرحمن بن عوف : أتيت عمر بن الخطاب فسمعته ينشد بالركبانية :

وَكَيْفَ ثَوائِي بالمَدِينَةِ بَعْدَمَا * قَضَى وَطَراً مِنْهَا جَمِيلُ بْنُ مَعْمَرِ

فلما استأذنت قال : أسمعت ما قلت ؟ قلت نعم، قال : إنا إذا خلونا قلنا ما يقول الناس في بيوتهم» (الآبي : 135).

ولم يكن المتلقون يُقَطِّعُون هذا الشعر ويتغنون به ويتلذذون بمده وتمطيطه لو لم يجدوا فيه مجالا للتغني والتنغيم فَسَحَهُ الشعراء. بل لعل اهتمام الشعراء الجـاهِلِيين بتحقيق هذه القِيَم الصوتية والايقاعية الداخلية هو الذي جعلهم يهملون أحياناً بعض القيم الصوتية الخارجية كحركات القافية، فيقوون مثلاً، والاقواء ظاهرة ملاحظة في الشعر الجاهلي : «قال أبو جعفر (محمد بن حبيب راوي النقـائض عن أبي عبيدة) : إذا قال أحـدهم الشعـر بالـركبانية أكفأ، والركبانية أن يتغنى به ويقطع كما يقطع العروض» (أبو عبيدة 1 : 56) ويقصد أبو جعفر بالاكفاء : الاقواء إذ ذكر التعليق السابق بعد بيت أقوى فيه الشاعر.

1ـ2 : غياب الصورة السمعية للنبر العربي القديم، وربما أمكن الحديث عن ذلك النبر الصامت للصيغ الصرفية والمقاطع العروضية، ولكن «الاعتبار الايقاعي في نبر السياق الاستعمالي أوضح منه في نبر النظام الصرفي، لأن نبر النظام الصرفي نبر الكلمة المفردة والصيغة المفردة. والكلمة ربما قصرت بحيث لا تشتمـل إلا على مقطع واحد منبور فلا تتسم بسمة الايقاع. وأما السياق الاستعمالي فإنه يحرص على إظهار موسيقى بحفظ المسافات المتساوية أو المتناسبة بين مواقع النبر، مما يعطي اللغة موسيقاها الخاصة التي تعرف بها بين اللغَات» (تمام حسان : 307).

1ـ3 : غياب الصورة السمعية للاختلافات اللهجية بين القبائل العربية، فقد كانت القبائل البدوية تميل مثلاً «إلى تقريب الأصوات بعضها من بعض لضرب من التشـاكـل ومراعاة لظاهرة الانسجام، وكأن الصلة في الانسجام

عندهم أن اللسان يعمل في الحرفين عملاً واحداً، فلهجة البدو متطورة، وفي تطورها تجنح نحو الانسجام. بينما نجد القبائل المتحضرة كالحجاز ومن سارسيرها قد بالغوا مبالغة شديدة في عدم تقريب الحركات بعضها من بعض لأن لهجتهم محافظة، وعوامل التطور عندهم ليست لها نفس القوة عند البدويين» (الجندي 1 : 273).

1 ـ 4 : تطور الأصوات وتغير صفاتها، إذ يلاحظ أن «القاف التي وصفها النحاة كانت مجهورة وليست مهموسة كما تنطق في الفصحى هذه الأيام، وكذلك شأن الطاء هي مهموسة في أيامنا ولكنها كانت مجهورة، أي أن نطقها القديم كان أشبه بنطقنا نحن للضاد، أما الجيم وهي ليست انفجارية في فصحانا فقد وصفت إذ ذاك بأنها انفجارية» (السعران : 160).

1 ـ 5 : غياب المقام الاجتماعي والمجال التداولي ومقتضيات الأحوال : «وبعد فالحمالون والحاميون والساسة والوقادون ومن يليهم ويعتد منهم، يستوضحون من مشاهدة الأحوال ما لا يحصله أبو عمرو من شعر الفرزدق إذا خبر به عنه ولم يحضره ينشده» كما يقول ابن جني (ابن جني 1 : 246). فإذا قيل هذا عن أبي عمرو على تقدمه في الزمن والعلم فماذا يمكن أن يقال عن البحث المعاصر في الشعر القديم ؟

ولكن هذا الشعر لا يزال حيا حتى الآن، ولا يزال يفعل فعله الشعري في ذاكرتنا وخطاباتنا وأخلاقنا وهويتنا، وهو إذن ليس شعرا عربيا قديما فقط، بل هو شعر عربي حديث أيضاً : يؤثر حين يعلم اللغة والأخلاق، وينظم الاحساسات ويوجهها، ويتأثر حين يخضع لتأويلات الحداثة العربية على اختلاف توجهاتها.

وإذن، فيمكن أن ننظر إلى الشعر العربي القديم، ليس كنصوص ميتة يبعثها فقه اللغة ومراجع الاختصاص، ولا كنصوص حديثة تنتجها الأبنية النفسية المترعة بالقلق المعاصر والوعي الشقي والهوية المفتقدة، بل يمكن، وعلى ضوء الحيثيات السابقة، أن ننظر إلى الشعر الجاهلي خصوصاً كعلاقة : علاقة بين القديم والحديث :

فنقرأه، كشعر جاهلي، وفي إطاره الزماني والمكاني والمعرفي، وبالاعتماد على الرواية وعلوم الشعر واللغة القديمة.

ونقرأه أيضا كشعر، كجنس أدبي تحدى الزمان والمكان واخترق العصور جديداً وحيا كأجمل ما تكون الجدة والحياة، بالاستفادة من علوم اللغة والأدب الحديث.

ففي ذلك البرزخ بالذات : الذي تصب فيه الانجازات النظرية القديمة المحايثة للشعر الجاهلي، والحديثة الفاعلية فيه وبه من جديد، تستقر نبتة جلجامش التي خلدت هذا الشعر.

2 ـ يفرق ياكوبسون بين (نموذج البيت) العروضي أولا، وبين (أمثلته) المختلفة صوتيا في القصيدة الواحدة ثانيا، وبين (أمثلة الانجاز) والانشاد ثالثا : «إن نموذج البيت يتحقق في أمثلة البيت، وتعين عادة لفظة (الايقاع) الملتبسة إلى حد ما : التنوع الحر لهذه الأمثلة، وينبغي لتنوع (أمثلة البيت) داخل قصيدة معطاة أن يتميز بدقة عن (أمثلة الانجاز) القابلة هي ذاتها للتنوع» (ياكوبسون : 43) «ويبقى التشكيل الخاص بقصيدة ما على مستوى البيت مستقلاً استقلالاً تاما عن إنجازاتها المتنوعة» (ياكوبسون : 45).

فإذا كان الانجاز أو الانشاد حدثا خاصاً يتنوع بتنوع العصور والأفراد، فإن محاولة إحياء الطريقة الجاهلية في الانشاد صوتا ونبرة ولهجة ومقاما. . . هي ـ بالاضافة إلى استحالتها ـ عديمة الجدوى. وأهم من ذلك وأعوده بالنفع على البحث : اكتشاف التشكيل العروضي والايقاعي الخاص بالقصيدة، ذلك التشكيل المستقل عن التنوع اللانهائي للانجاز، والذي يمكن ضبطه في الشعر الجاهلي : كعلاقة بين القديم الذي أنتجه والحديث الذي يتلقاه من خلال الوزن والقافية وجرس الحروف.

وعلى العموم ففي العصر الحديث هناك طريقتان معروفتان لانشاد الشعر العربي القديم استعملهما أساتذتنا وتبعناهم في هذا الاستعمال :

ـ الطريقة الأولى هي الانشاد الصوتي الذي يحترم العروض والوزن أولاً، سواء أبطأ قليلاً في نهاية التفعيلة، أو أطلق الشطر نفسا واحداً.

ـ الطريقة الثانية هي الانشاد الدلالي الذي يقف عند الفواصل ونهايات الجمل واكتمال الدلالة الجزئية أو الكلية حتى ولو خرق قوانين الوقفة العروضية عند نهاية الشطر، أو عند نهاية البيت (في حالة التضمين).

وبالطبع فقد كان من الممكن دائما المزج بين الطريقتين حسب ظروف القـراءة ومستـويات المقـاربة، فتستعمل الطريقة الأولى أثناء مقاربة المستوى الايقاعي مثلا، والطريقة الثانية أثناء مقاربة التركيب والدلالة.

ومـا يهمنـا أن نشير إليه هو أن الانشاد العربي الحديث للشعر العربي القديم أدرك دائما بوعي أو بدون وعي أن هذا الشعر علاقة : ليس فقط بين القـديم والحـديث كما رأينا في الفقرة الأولى، ولكن أيضا، وبالأساس، بين الصوت والمعنى.

3 ـ والعـلاقة بين الصوت والمعنى علاقة ملتبسة، وما أثارته من الآراء والنظريات واسع التنوع شديد الاختلاف حسب المجالات العلمية التي تناولت هذه العلاقة، وحسب مواقف العلماء في كل مجال على حدة.

وأحسب أن أسلم طريق للخروج من هذه الشبكة المتنوعة هي أن ننظر إلى العلاقة بين الصوت والمعنى كعلاقة متعددة المستويات :

المستوى الأول : العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة.
المستوى الثاني : العلاقة بين الوزن والمعنى في الشعر.
المستوى الثالث : العلاقة بين الايقاع والدلالة في الشعر.

3 ـ 1 : أما المستوى الأول فإنه خارج عن مجال هذه الدراسة، ويتطلب نوعا من الاختصاص، وتكفي الاشارة فيه إلى :

3 ـ 1 ـ 1 : آراء العلماء القدامى من العرب التي تتوزع بين :

ـ الـرمزية الصوتية للدليل اللغوي التي يضرب لها ابن جني عدداً من الأمثلة في الخصـائص، ويعـبر عنهـا بقوله : «وذلك أنهم جعلوا هذا الكلام عبارات عن هذه المعاني، فكلما ازدادت العبارة شبها بالمعنى كانت أدل عليه، وأشهد بالغرض فيه». (ابن جني 2 : 154).

ـ اعتباطية الدليل اللغوي التي يعبر عنها ابن سنان الخفاجي مثلاً بقوله : «والكـلام يتعلق بالمعـاني والفـوائـد بالمواضعة، لا لشيء من أحواله وهو قبل المواضعة، إذ لا اختصاص له، ولهذا جاز في الاسم الواحد أن تختلف مسمياته لاختلاف اللغات» (المسدي : 111 ـ 112).

2.1.3 : آراء علماء اللغة المحدثين الذين يتقبل أغلبهم رأي دي سوسير في اعتباطية الدليل اللغوي «إن العلاقة التي تربط الدال بالمدلول هي علاقة اعتباطية أو بعبارة أخرى لما كنا نقصد بالدلالة الكل الحاصل من اجتماع الدال واتحاده بالمدلول، فإننا نستطيع أن نقول على وجه الاختصار : إن الدلالة اللسانية اعتباطية» (دي سوسير : 87)

3 ـ 2 : أما المستوى الثاني وهو العلاقة بين الوزن والمعنى، فهناك رأيان مشهوران :

3 ـ 2 ـ 1 : الرأي الأول هو أن هذه العلاقة علاقة تطابق، وأن للأوزان دلالتها وطبيعتها الخاصة التي تيسرها لاحتواء أغراض ومعان دون غيرها.

وأحسن من عبر عن ذلك حازم القرطاجني الذي يقول : «ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير ؛ وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزليا واستخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث به ؛ حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء» (القرطاجني : 266).

«ومما يبين لك أن لكل وزن منها طبعا يصير نمط الكلام مائلا إليه أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال ما يوجد فيه، مع غيره من الأعاريض القوية، من قوة العارضة وصلابة النبع. واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغض، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر. وما شئتَ أن تجد شاعراً إذا قال في المديد والرمل ضعف كلامه وانحط عن طبقته في الوافر، كانحطاطها في الوافر عن الطويل إلا وجدت. فهذا يدلك على صحة ما ذكرته» (القرطاجني : 269).

3 ـ 2 ـ 2 : الرأي الثاني هو أن العلاقة بين الوزن والمعنى تندرج ضمن علاقة كبرى في الشعر بين النظم والدلالة بشكل عام، وهي علاقة تعارض.

ويعبر جان كوهين عن هذا الرأي في إطار نظريته عن الانزياح بقوله : «إن التعارض بين الوزن والتركيب مرتبط بجوهر النظم نفسه» (كوهين : 59).

«إن النظم ليس لانحويا، ولكنه مناف للنحو، إنه انزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت والمعنى السائدة في أي نثر كان، انزياح مطرد ومقصود. . . ويمكن من وجهة نظر بنائية خالصة تعريف النظم سلبيا بأنه نقيض الجُمْلَة» (كوهين : 69).

وإذا كان النظم في إطار هذه النظرية يسعى إلى التعبير عن المدلولات المختلفة بدوال متشابهة في القصيدة الواحدة، فإن الشاعر كلما عبر بالوزن الواحد عن الأغراض المختلفة في القصائد المختلفة، كلما كان أقرب إلى جوهر النظم كما تحدده نظرية الانزياح.

3 ـ 2 ـ 3 : ولا شك أن من الصعب أن نتقبل الرأي الأول تلقائيا، ونحن نجد الوزن الواحد كالطويل في الشعر العربي، تلبسه الأغراض المختلفة، ويعبر بنفس القوة عن الدلالات المختلفة والمتناقضة أحيانا.

وبعد، فرأي حازم في طويل أبي العلاء رأي ذوقي قابل للمناقشة، وقد يكون رأي قارىء آخر لقصيدة أبي العلاء :

أَلَا فِي سَبِيلِ الْمَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ * عَفَافٌ وَإِقْدَامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِلُ

مختلفا عن رأي حازم، ولا مجال لضبط الأذواق.

كما أن من الصعب أن نتقبل نظرية الانزياح في هذا الموضع (العلاقة بين الوزن والمعنى في الشعر). ذلك أن دلالة الكلمة في اللغة ليست هي نفسها بعد أن تدخل هذه الكلمة الشعر. وإذا كانت دوال الشعر تتشابه، فإن مدلولاته قد لا تختلف إلا حين ننظر إليها مجزأة مفتتة خارج مناخ القصيدة، وإذا كان المعنى يتشكل من جديد داخل الشعر فلا بد أن للصوت يداً في التشكيل. وكما يقول ياكوبسون فإن «الرغبة في حصر المواضعات الشعرية مثل الوزن والجناس والقافية في المستوى الصوتي وحده ؛ تعني الاستدلال التأملي دون أي مسوغ تجريبي . . . وتعتبر صيغة فاليري (القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى) أكثر واقعيةً وعلمية من كل أشكال النزعة الانعزالية الصوتية» (ياكوبسون : 46).

3 ـ 3 : وربما كان الأسلم والأقرب إلى طبيعة الشعر : أن نوجه العلاقة بين الوزن والمعنى بالمستوى الثالث، أي بالعلاقة بين الايقاع والدلالة.

إن هنـاك فرقاً بين الطويل عند شاعر والطويل عند شاعر آخر، وبين الطويل في قصيدة والطويل في قصيدة أخرى. وهذا الفرق هو بين الأصوات ونظامها في كل واحد منهما. وكما يقول الصلتان العبدي عن جرير والفرزدق :

فَإِنْ يَكُ بَحْرُ الحَنْظَلِيَّيْنِ وَاحِداً * فَمَا يَسْتَوِي حِيتَانُهُ وَالضَّفَادِعُ

في إطار هذا المستوى الثالث سنرصد البنية الايقاعية في شعر تأبط شرا، ساعين إلى وصف هذه البنية وتصنيفها أولا، ثم تلمس ما توحي به من آفاق الدلالة التي ستزداد وضوحاً وتحديدا أثناء دراسة المسْتَوَيَيْنِ المعجمي والتركيبي في هذا الشعر.

ولأن البنية الايقاعية في شعر تأبط شرا تتميز بخاصيتين أساسيتن هما : التكرار والتنوع.

ـ التكرار في جرس الحروف، وفي القافية، وفي الوزن، أو في الأصوات والمقاطع، أي ذلك النسق الصوتي الذي يخلق التوقع ويشبعه.

ـ والتنـوع أو الخـروج عن نسق التكـرار من خلال : تنـويع صفـات الأصوات وأنواع المقاطع وصور القافية وصور التفعيلة. أي كل ما يخرق التوقع ويُخْلِفُه، ويوقف آلية التلقي التي يراكمها التكرار.

لذلك سنقسم هذاالفصل إلى محورين كبيرين هما :

التكــرار ـــــــ التنوع.

التكـــرار

1. جــرس الحــروف

ولأن هذا العنصر من طبيعـة الشعـر في أي زمـان ومكـان، فسنـركز بالأساس على طريقة تأبط في استغلاله وتطويعه. وحتى يكون الحديث مركزاً وواضحاً فسنأخذ كنموذج تطبيقي : المقطوعة الثانية من الديوان مع الاشارة إلى تجليات الظاهرة في قصائد أخرى. تقول المقطوعة :

1) أَلَا هَلْ أَتَى الْحَسْنَاءَ أَنَّ حَلِيلَهَا * تَأَبَّطَ شَرّاً وَاكْتَنَيْتُ أَبَا وَهْب

2) فَهَبْهُ تَسَمَّى اسْمِي وَسَمَّانِيَ اسْمَهُ * فَأَيْنَ لَهُ صَبْرِي عَلَى مُعْظَمِ الْخَطْبِ ؟

3) وَأَيْنَ لَهُ بَأْسٌ كَبَأْسِي وَسَوْرَتِي ؟ * وَأَيْنَ لَهُ فِي كُلِّ فَادِحَةٍ قَلْبِي ؟

ويورد أبو الفرج في الأغاني لهذه المقطوعة الخبر التالي :

«قال أبو وهب لتأبط شرا : بم تغلب الرجال يا ثابت ؟ وأنت كما أرى دميم ضئيل. قال : باسمي، إنما أقول ساعة ألقى الرجل : أنا تأبط شرا، فينخلع قلبه حتى أنال منه ما أردت. فقال له الثقفي : أبهذا فقط ؟ قال :

قط. قال : فهل لك أن تبيعني اسمك ؟ قال : نعم، فبم تبتاعه ؟ قال : بهذه الحلة، وبكنيتي. قال له : أفعل. ففعلا. وقال له تأبط شرا : لك اسمي ولي اسمك، وأعطاه طمريه، ثم انصرف وقال في ذلك يخاطب زوجة الثقفي . . . (الديوان : 64).

1 ـ 1 : تكرار الحروف : تقوم العلاقة بين أصوات هذه المقطوعة على أساس موسيقي : أصوات أساسية تحيط بها أصوات هارمونية توافقية تفسح آفاقها السمعية وتنوعها. والأصوات الأساسية في المقطوعة هي :

الهمزة : 11 مرة : 9 مفتوحة، 2 ساكنة

الباء : 9 مرات : 4 مفتوحة، 3 مكسورة، 2 ساكنة

السين : 8 مرات : 3 مفتوحة، 3 ساكنة، 1 ساكنة، 1 مضمومة.

ويتميز وجود هذه الأصوات في المقطوعة بما يلي :

ـ **توزيع الهيمنة** : فالهمزة تبرز أساسا في صدر البيت الأول، والباء أساسا في عجز البيت الأول وصدر الثالث، والسين في صدر البيت الثاني.

ـ **اختلاف الصفات** : فالباء مجهورة شديدة، والسين مهموسة رخوة صفيرية، والهمزة شديدة، ولكنها بين المجهورة والمهموسة.

ـ **اختلاف التواتر** : الهمزة التي ابتدأت بها المقطوعة هي الأكثر ورودا، تليها الباء : حرف الروي الذي يختم أبيات المقطوعة، والسين التي تتكرر داخل المقطوعة هي الأخيرة.

ـ **تنوع الموقع الصوتي** : فالهمزة تتميز بأن الصوت الذي يليها حرفا هو

ـ إما مجهور : ألا ـ أن ـ أبا ـ أين.

ـ أو مهموس : أتى ـ بأس

والباء تتميز بأن الصوت الذي يلحقها حرفاً هو إما :

ـ مجهور : وَهْبِي ـ صَبْرِي ـ أَبَا

ـ أو مهموس : تَأَبَّطَ ـ فَهَبْه.

بينما تتميز السين بموقعها المركزي في مركب صوتي متكرر :

(تسمى اسمى وسماني اسمه ـ بأس كبأسي وسورتي).

ومن الملاحظات السابقة نتبين أن التكرار في الحروف عند تأبط شرا ليس تكراراً فوضويا. ولكنه يتميز بنوع من التناظر والتوازي الوظيفي، له دور في الفعالية الشعرية لعله يتعدى الوظيفة الجمالية للموسيقى الشعرية.

هذه الخاصية : (تجانس الحروف) تعم الديوان كله، ويكفي أن نشير إلى المواقع التالية :

صوت القاف :

مع الراء :

سَلَكُوا الطَّرِيقَ وَرِيقُهُمْ بِحُلُوقِهِمْ * حَنَقاً وكَادَتْ تَسْتَمِرُّ بِجُنْدبِ

مع النون :

وَأَشْقَرُ غَيْدَاقُ الجِرَاءِ كأَنه * عُقَاب تَدَلَّى بين نِيقَيْنِ كاسرُ

مع الهمزة :

وَمَرْقَبَةٍ شَمَّاءَ أَقْعَيْتَ فَوْقَها * ليغنم غَازٍ أَوْ ليدرك ثائرُ

صوت الهمزة

مع العين :

أَأطْرُدُ نَهْباً آخِرِ اللَّيْلِ أَبْتَغِي * عُلاَلَةَ يَوم أَن تَعُوقَ العوائِقُ

مع الميم :

تَالله آمَنُ أُنْثَى بعد ما حَلَفَتْ * أَسْمَاءُ بالله من عهد وميثاق

وقد يستمر صوت الهمزة في عدة أبيات متتابعة ومع عدة حروف :

وَكَيْفَ أَظُنِ الموتَ في الحيِّ أَوْ أُرَى * أَلَذُّ وَأَكْرَى أَوْ أَبيتُ مقنعا
ولستُ أَبيتُ الدَّهْرَ إلا على فتى * أُسَلِّبُهُ أَوْ أَذْعَرُ السِّرْبَ أَجْمَعَا
وإِنِّي، وَلَا عِلْمٌ، لأعلمُ أنني * سَأَلْقَى سِنَانَ الموت يَبْرق أصلعا.

على أن تجانس الحروف وتكرارها لا يلفت الانتباه السمعي إلى الأصوات الأساسية المتكررة فقط، بل يخلق أرضية لبروز الأصوات المفردة اليتيمة أيضا :

والحروف والأصوات المتكررة في المقطوعة هي التي تجعل :

القاف في الكلمة الأخيرة في المقطوعة (قلبي)
وقبلها الخاء في (الخطب)

تبرزان في الصورة السمعية : لموقعهما طبعا في كلمة القافية، ولكن أيضا لمفاجأتهما السمع المتوقع للهمزة والباء والسين وما يتكرر معها.

1 ـ 2 : تكرار الكلمات :

ويمكن أن نرصد هذا النوع من خلال :

1 ـ 2 ـ 1 : التكرار الكلي : صوتا ودلالة :

ويتسم في شعر تأبط بتخصيص العام وتحديد المبهم، سواء كان ذلك :
ـ بالمفعول مثلاً (تسمى اسمى وسماني اسمهُ).
ـ أو بالمفعول المطلق، وهو الغالب على هذا النوع في شعر تأبط، كقوله :

يَجمُّ جُمُومَ الغَيْثِ طال عُبَابُهُ * إذا فاض منه أول جاش آخر

نجوتُ منها نجائي من بَجيلَةَ إذْ * ألقيتُ ليلة خَبْتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي
فخَالَطَ سَهْلَ الأرض لم يكدَحِ الصَّفَا * به كَدْحَةً والموتُ خَزْيَانُ يَنْظُر

يا مَنْ لعَذَّالَةٍ خَذَّالَةٍ أَشِبٍ * حَرَّقَ بِاللَّوْمِ جلدي أي تَحْرَاقِ
ومن يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يُهْزَل

أو بالبدل :

ولما أبى اللَّيْثِيُّ إلا انتِهَاكَنَا * صبرت وكان العِرْضُ عِرْضِي أَوْفَرَا

أو بالتشبيه :

وأين له بأس كبأسي وسورتي

أو بالاضافة :

فقلت لها : يومان : يَوْمُ إقَامَةٍ * أَهُزُّ به غُصْناً من البان أَخْضَرَا
وَيَوْمٌ أَهُزُّ السَّيْفَ في جِيدِ أَغْيدٍ * له نسوة لم يلق مِثْلِيَ أنكرا

ونتبين مما سبق أن تكرار الكلمة في شعر تأبط يتميز بهذا التناظر بين العام والخاص، المبهم والمحدد، السطح والأعماق. وتشبه العلاقة بين الكلمة العامة وتكرارها المخصص : العلاقة بين البحر العروضي الواحد (الطويل مثلاً) وأصواته المختلفة في الأبيات المختلفة.

ومن هذا النوع أيضاً وبنفس السمات تكرار مركبات الكلمات لا الكلمات المفردة فقط، كقوله :

ممزوجة الوُدِّ بَيْنَا وَاصَلَتْ صَرَمَتْ * الأَوَّلُ اللَّذْمَضَى والآخر الباقي
فالأول اللَّذْ مَضَى قَالِي مَوَدَّتِهَا * واللَّذْ مِنْهَا هُذَاءٌ غَيْرُ إِحْقَاقِ

وَخَدْتُ بهم حتى إذا طال وَخْدُهُم * وَرَابَ عَلَيْهم مَضْجَعِي وَمَقِيلِي
مَهَدْتُ لهم حتى إذا طال رَوْعُهُم * إلى المهد خَاتَلْتُ الصَّبَا بِخَتِيلِ

1 ـ 2 ـ 2 : الجِناس : أي تكرار الصوت مع اختلاف الدلالة، ويتجلى في مثل قوله :

يسري على الأين والحيات محتفيا * نفسي فداؤك من سار على ساق

يا من لعَذَّالَة خَذَّالَة أَشِبٍ * حَرَّقَ باللوم جلدي أَيَّ تَحْرَاقِ

في حيث لا يَعْمِتُ الغَادي عمايَتَهُ * ولا الظَّلِيمُ به يَبْغِي تَهبَّادَا
. . . ثم انقضى عَصْرُهَا عنى وَأَعْقَبَهُ * عَصْرُ المشيب فقل في صَالِحٍ بَادَا
وتلك، لئن عُنِيتُ بها، رَدَاحٌ * من النسوان منطقها رَخِيم
نِيَافُ القُرْطِ غرَّاء الثنايَا * ورَيْدَاء الشباب، ونِعْمَ خِيمُ

ويتميز الجناس في شعر تأبط شرا :

ـ بموقعه الذي هو غالبا آخر البيت، فيجانس الشاعر بين كلمتين في آخر البيت (سار، ساق) أو بين كلمات القوافي في الأبيات المتوالية (صابر، صائر) (تهبادا، بادا) . . . الخ، فيشكل ذلك نوعا من القافية المزدوجة أو المركبة. وسنتحدث عن هذه الخاصية في معرض الحديث عن القافية.

ـ بإحباط التوقع : فحين نتوقع التشابه يأتي الاختلاف : (سار، ساق). ويسمي خليل بن أَيبَك الصفدي هذا النوع من الجناس اسما دالا : يقول : «وإما أن يكون الجناس إذا فرغ من ركنه الأول وابتدأ في الثاني أطمع السامع أنه موافق لحروف الأول، فإذا كمل الركن الثاني خَالف الأول، وهذا هو الجناس المُطْمِع» (الصفدي : 62)، ويضرب له مثلاً بقوله تعالى : «وإذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوا به ـ النساء : 83».

ولكن : حين نتوقع الاختلاف يأتي التشابه (خيم، رخيم).

ـ بعلاقة داخلية بين الكلمات المتجانسة هي علاقة اللزوم والتداعي، فلا يكاد يوجد مدلول الكلمة إلا بوجود مدلول مجانستها في النفس، وهكذا، فمن الطبيعي أن يجتمع في نفس المتلقي (وربما في نفس الشاعر) وهو يقرأ شعر شاعر صعلوك جاهلي : (السرى والسير والساق) (الهوى والنوى) (الرحم والحريم).

إن العلاقة الدلالية بين الكلمات المتجانسة تعكس أو تخلق، بكلمة أدق، علاقة تجانس أخرى بين الصور في الذاكرة، وبين الأشياء والأحداث في الحياة.

1ـ2ـ3 : الجناس الذاتي : وهو مصطلح يمكن أن نطلقه على ذلك النوع من تجانس الأصوات داخل الكلمة الواحدة، فيكون جزء منها صوتا والآخر صدى.

وهو كثير في شعر تأبط، سواء كانت الكلمة اسماً : (بدبد، قراقر، صحصحان ـ زفازف. . .) أو فعلاً رباعيا مضعفا (قعقعت، نهنهت، حثحثوا، تسعسعا). . . إلخ.

هل يمكن في هذا النوع أن نستأنس بقول الخليل :

«كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا : صَرَّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا : صَرْصَرَ» (ابن جني : 2 : 152).

ويقول ابن جني : «وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير، نحو الزعزعة والقلقلة والصلصلة، فجعلوا المثال المكرر للمعنى المكرر» (ابن جني 2 : 153).

ولكن هذا يعيدنا إلى الرمزية الصوتية من جديد، وقد خرجنا منها في تمهيد هذا الفصل بالتركيز على الايقاع والسياق. لذلك نستطيع أن نختبر وظيفة هذا النوع من التجانس في المقطع الشعري التالي :

فَأَرْسَلْتُ مُنْبَتّاً من الشَّدِّ وَاهِاً * وقلت تَزَحْزَحْ لا تَكُونَنَّ حَائِنَا
وحَثْحَثْتُ مَشْعُوفَ النَّجَاء وراعني * أُنَاسٌ بِفَيْفَانٍ فَمِزْتُ القَرَائِنَا
فَأَدْبَرْتُ لَا يَنْجُو نَجَائِيَ نِقْنِقٌ * يُبَادِرُ فَرْخَيْهِ شَمَالاً وَدَاجِنَا
من الحُصِّ هِزْرُوفٌ يَطِيرُ عِفَاؤُهُ * إذا اسْتَدْرَجَ الفَيْفَا ومَدَّ المَغَابِنَا

أَزَجٌ زَلُوجٌ هِزْرِفِيٌّ زُفَازِفٌ * هزف يبذ الناجيات الصوافنا
لَزَحْزَحْتُ عَنهم أو تَجِئْنِي مَنِيَّتِي * بغَبْرَاءَ أَوْ عَرْفَاءَ تَغْذُو الدَّفائِنا

إن تكاثر هذا النوع من التجانس الصوتي داخل الكلمة الواحدة، بهذا الشكل، وبهذا الكم، وفي أبيات ستة متعاقبة، ليغري بالتأمل. لأننا حين نميز القرائن على حد تعبير تأبط، نلاحظ هذا التناظر المؤثر بين التقطيع الصوتي، وانقلاب الكلمة على نفسها، وبين هذا العدو اللاهث في الدلالة لا يحبسه الوعث إلا رَيْثَ ينطلق، تماما كهذا الصوت الاحتكاكي الرخو الممتد (الزاي) الذي يسري الشاعر على ساقه. وهكذا يصنع السياق عناقا ملتحما بين الصوت والدلالة لا يتجلى بنفس القوة في الكلمات خارج السياق.

1ـ2ـ4 : الجناس الاستبدالي : ونحن نسمي هذا النوع بهذا الاسم لأنه لا يقع بين كلمتين موجودتين معافي القصيدة أفقيا، بل يقع بين الكلمة الواحدة الموجودة في القصيدة والكلمة الغائبة الكامنة دوما خلف الحاضرة.

ويهمنا هنا أن نذكر أولا بالثنائية المعروفة في اللسانيات :

محور التأليف ـ التجاور ـ السياق
ومحور الاختيار ـ الاستبدال.

إن للكلمة الواحدة في الخطاب نوعين من العلاقات : علاقاتها مع الكلمات المجاورة التي تؤلف معها السلسلة الكلامية، وعلاقاتها مع الكلمات الغائبة التي ترد معها على الذهن كلما ذكرت.

وإذن فالشاعر حين يختار كلمة ما، ويبرزها على سطح القصيدة، فإنه يترك كلمات أخرى لا تنسجم مع ما يريد التعبير عنه بدقة، أو لا تنسجم مع ما يسبقها ويلحقها من الكلمات في القصيدة.

ولكن، لنفترض أن الشاعر ـ لسعة الدلالة أو تنوعها أو تعقدها في تجربته الشعرية ـ لا تكفيه الكلمة الواحدة في الموقع الواحد من السلسلة الكلامية. هنا يستغل الشاعر وسائل فنية متعددة، منها المجاز بأنواعه، ومنها هذا النوع من الجناس الذي سميناه استبداليا لأنه يقع بين كلمة موجودة في القصيدة وكلمة أخرى ثانية شبيهة بها صوتيا ومختلفة عنها دلاليا.

إنه ذلك اللفظ الذي يسميه علماء العربية (المشترك) حين يدل على معان مختلفة، أو (الأضداد) حين يدل على معنيين متضادين.

وتأبط يستعمل هذا النوع من الجناس في مواقع مختلفة من ديوانه، منها قوله عن الطيف:

يسري على الأين والحيات محتفيا * نفسي فداؤك من سار على ساق

يقول الأنباري: «والأين ضرب من الحيات، والأين الإعياء أيضا» (الأنباري: 3).

ويقول المرزوقي: «ويكون معنى البيت: يسري هذا الخيال على ما يعرض له من تعب وإعياء ووطء حيات حافيا، ثم التفت فقال: تفديك نفسي من سار على شدة وصابر على أذى ومشقة في زيارة الصديق» (الديوان 127).

وإذن، فهناك تجانس بين الأَيْنِ بمعنى الاعياء والمشقة وبين الأَيْن بمعنى ضرب من الحيات.

وهناك تجانس بين (ساق) بمعنى العضو الذي يتخيل الشاعر أن الطيف سرى عليه، وبين (على ساق) بمعنى الاستمرار والمداومة دون انقطاع: «وتقول ولدت فلانة ثلاثة بنين على ساق واحدة أي بعضهم إثر بعض ليس بينهم جارية» (ابن السكيت 378) وبين (ساق) المجازية بمعنى الشدة والمشقة (الزمخشري: سوق) تلك التي يوردها تأبط في معرض آخر حين يقول:

(وقد شَمَّرَتْ عن سَاقِهَا حمرة الحرب)

فإذا أضفنا إلى ذلك جناس القلب، وجنسنا بين (ساق) و(قاس) لم نكد نخرج من مناخ البيت الموحي بالمشقة والصعوبة والبعد والظلام... إلخ ومثل هذا قول تأبط:

أنا الذي نَكَحَ الغَيلانَ في بلدٍ * مَاطَلَّ فِيهِ سِمَاكِيٌّ ولا جَادِا

حين يجنس بين المطر الطال والدم المطلول أي المهدور، فكأن المطر المنعدم في هذا البلد القفر حتى لو طَلَّ لطُلَّ أي لأهدر وذهب هباء دون أن يُنْبِت.

نعم، وبين الماء والدم في الشعر الجاهلي من العلاقة ما يعطى للصورة عمقا تعجز عن سَبْره الكلمات ذواتُ العدد، فنفذت إليه هذه الكلمة الصغيرة

المختارة «طل». فإذَا عدنا إلى المقطوعة التي نتخذها في هذا المحور نموذجا تطبيقيا :

ألا هل أتى الحسناء أن حليلها * تأبط شرا واكتنيت أبا وهب

وجدنا هذا النوع من الجناس في الاسمين المذكورين في البيت (تأبط شرا، أبا وهب). وهكـذا نتردد بين أن نقرأ خبر أن في البيت الأول من المقطوعة (أن حليلها تأبط شرا) اسما مركبا مفردا هو تأبظ شرا
وبين أن نقرأهُ جملة فعلية هي تأبط شرا أيضا
لأن التركيب النحوي في الجملة الكبيرة كلها (اسم أن وخبرها) يسمح بالقراءتين معا.

كما يوحي اسم (أبا وهب) ـ بالاضافة إلى العلمية ـ بالمصدر من (وَهَبَ) مادام قد منح كنيته لتأبط.

نعم، وفي البيت مستويات من التناظر أعمق :

ـ بين الشاعر تأبط شرا والثقفي أبي وهب.
ـ بين الشاعر الذي أصبحت كنيته أبا وهب، والثقفي الذي أصبح اسمه تأبط شرا.
ـ بين الشاعر الساخر الذي لم يهتم بالأمر إلا لطرافته، والثقفي المخدوع الذي تأبط شرا حين ظن أنه تأبط خيراً.
ـ بين الموقف الأخلاقي الذي يؤمن بعَرَضِيَةِ الاسم وجوهرية المسمى، والمـوقف الذي يؤمن بأن «الانسانية تحكمها الأسماء كما قال المؤرخ البريطاني جيبون ذات مرة» (واطسن 145)
ـ بين الـزوج والعـاشق : فهـذه الحسنـاء تتردد في الشعر بين زوج لا يستحقها وهو أبو وهب الذي أصبح يحمل اسم العاشق البعيد تأبط شرا، وبين عاشق يستحقها هو تأبط شرا الذي أصبح يحمل كنية زوجها القريب أبي وهب.

وهكذا يخلق الشاعر بهذه الوسيلة الفنية (الجناس الاستبدالي) نوعاً من المرآة الخرافية التي تقابل بين أزواج من التناظرات لا تنتهي، في متاهة كمتاهات (بورخيس). وربما لو سألنا تأبط أن يفصل في أي هذه الأزواج يقصد لأجابنا بأن هذه الأزواج مجرد حيلة فنية، وأن ما يقصده شيء آخر يعميه على قراء الحيان :

فحين حاصرته (لحيان) قال لهم :

اختـاروا مني إحـدى خطتين : الأسر والفداء، أو القتال. ولكنه كان ينوي خطة ثالثة لم يذكرها : الهرب :

لكم خَصْلَةٌ إمَّا فِدَاءٌ ومِنَّةٌ * وإما دَمٌ، والقَتْلُ بالحرِّ أَجْدَرُ
وأُخْرَى أُصَادي النَّفْس عنها وإنها * لخُطَّةُ حَزْمٍ ، إن فَعَلْتُ، ومصدر

2 ـ القافيـة :

قال بعض العـرب لبنيه : «اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر» (القرطاجني 271).

إن هذه الكلمة التي يوردها حازم في المنهاج، تلخص القيمة التي كان العـرب شعـراء ومتلقـين يعـطونها للقـافية : هذه النهايات الصوتية المتشابهة للأبيات في القصيدة.

«واختلف الناس في القافية ما هي، فقال الخليل : القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. . . وقال الأخفش : القافية آخر كلمة في البيت. إلا أن الفراء يحيي بن زياد قد نص في كتـاب حروف المعجم أن القـافية هي حرف الـروي. واتبعه على ذلك أكثر الكوفيين، وخالفه من أهل الكوفة أبو موسى الحامض فقال : القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت، وهذا كلام مختصر مليح الظاهر، إلا أنه، إذا تأملت، كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان» (ابن رشيق 1 : 151 ـ 153).

وإذا أخذنا بهذا المفهوم المختصر والمليح فإن القافية لها جانبان :

ـ جانب يتصل بما يلزم تكراره من الحروف الصوامت (حرف الروي) فهو ضمن جرس الحروف.

ـ وجانب يتصل بما يلزم تكرار من الصوائت (حركات القافية) فهو إلى الوزن أقرب.

2 ـ 1 : قافية الصوامت : عدد حروف الروي في ديوان تأبط شرا أربعة عشر حرفا تتوزعها نصوص الديوان حسب النسب التالية :

اللام : 14 نصا في 97 بيتا ونصف بيت.
النون : 7 نصوص في 34 بيتا
الراء : 5 نصوص 61 بيتا.
القاف : 5 نصوص : 42 بيتا.
الباء : 5 نصوص : 19 بيتا.
العين : 3 نصوص : 23 بيتا.
الميم : 3 نصوص : 19 بيتا.
الدال : نصان : 15 بيتا.
الكاف : نص واحد : 10 أبيات.
الواو : نص واحد : 4 أبيات.
الحاء : نص واحد : بيتان.
التاء والسين والفاء : نص واحد من بيت واحد لكل حرف منها.

وكما نرى فإن روي اللام في الديوان يشكل في قصائده ومقطوعاته حوالي الربع من مجموعة النصوص الستة والأربعين، ويشكل في أبياته قرابة الثلث من مجموع الأبيات الـ 320 في الديوان.

2 ـ 2 : قافية الصوائت : أنواع القافية في ديوان تأبط هي حسب الحروف :

22 مجردة (من صوائت المد).
14 مردفة (بصوائت مد قبل حرف الروي).
10 مؤسسة (بألف قبل الحرفين الأخيرين).

وحسب الحركات :

26 متداركة (حركتان بينَ الساكنين الأخيرين).
20 متواترة (حركة واحدة بين الساكنين الأخيرين).

ثم إن القوافي في الديوان مطلقة باستثناء نص واحد من 3 أبيات قافيته مقيدة ساكنة الروي هو النص 33.

ولا وجود في الديوان لأنواع القوافي الأخرى التي :

- تتوالى فيها الحركات كالقافية المتراكبة (3 حركات بين الساكنين الأخيرين) أو المتكاوسة (4 حركات بين الساكنين الأخيرين).

- أو تتوالى فيها السواكن كالمترادفة (ساكنان في آخر البيت)

وتجدر الاشارة هنا إلى هذا التوازي :

- بين الصوامت والصوائت كما يبدو من التوزيع المتقارب للقوافي المجردة والمؤسسة والمردفة.

- بين الحركات والسواكن كما يبدو في اقتصار القوافي على التدارك والتواتر، وانعدام توالي الحركات وتوالي السواكن.

ولكن القافية في شعر تأبط لا تقتصر على هذا التكرار (اللازم) في أواخر الأبيات لحروف الروي وحركات القافية، بل يتسع مداها الصوتي ويتنوع بأجراس داخلية أخرى، منها :

2 ـ 3 : التصريع : «إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل بإزدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك. وقد قال حبيب :

وتَقْفُوا إلى الجدوى بجدوى، وإنما * يروعك بيت الشعر حين يصرع

(القرطاجني : 283)

«وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر» (ابن رشيق 1 : 174).

ولكن نصوص ديوان تأبط الستة والأربعين لم يصرع المطلع إلا في أربعة منها هي :

النص 21 في الديوان وهو المفضلية الأولى، ومطلعها :

يَا عِيدُ مَالَكَ من شَوْقٍ وإِيراقِ* وَمَرِّ طَيْفٍ على الأَهْوَالِ طَرَّاقِ.

والنص 13 وهو نتفة من 3 أبيات أولها :

أَلم تَشِلِ اليَوْمَ الحمُولُ البَوَاكِرُ* بَلَى، فاعترفْ صبرا، فهل أنت صابر

ونصان آخران كل واحد منهما بيت يتيم.

النص 8 :

عفا من سُلَيْمَى ذُو عنَانٍ فمُنْشِدُ* فأَجْزَاعُ مأْثُول خَلاَءٌ فَبَدْبَدُ

والنـص 38 :

قِفَا بِدِيارِ الحَيِّ بين المُثَلَّمِ* وبَيْنَ اللِّوَى من بين أَجْزَاعِ جهْرمِ

وإذا كان التصريع عند علماء الشعر العرب يوحي منذ المطلع بطول القصيدة وقوتها الشعرية، فإن ما يلفت الانتباه في تصريع تأبط شيئان : أولهما قلته (4 نصوص من 46 نصا).

وثانيهما وجوده في نصوص أغلبها نتفة أو أبيات مفردة :

أما القافية المفضلية فأمرها واضح، فهي قصيدة بكل ما تحمله الكلمة من المعاني الجاهلية : تبدأ بالغزل ثم تتخلص منه بلطافة إلى الفخر :

إني إذا خلة ضنت بنائلها* وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق

نجوت منها نجائي من بجيلة إذا* القيتُ ليلةَ خَبْتِ الرهط أرواقي

ثم تنتهي بأبيات سائرة من الحكمة والأخلاق.

لَتَقْرَ عنَّ عَلَيَّ السِّنَّ من ندم* إذا تَذَكَّرْت يوماً بَعْضَ أَخْلاَقِي

وفي القصيدة من العناية الفنية صوتا وتركيبا ودلالة ما يجعلها من عيون الشعر العربي. وهو ما يجعلنا نعود إليها في كثير من الاستشهادات على ظواهر فنية مختلفة، وليس اعتباطيا اختيار المفضل الضبي لها، وفي أول المفضليات.

وأما المقطوعة 13 فهي ثلاثة أبيات فيها، على قلتها، من موضوعات الغزل : (الظعن والصرم) ما يؤهلها لتكون مقدمة جاهلية تقليدية لقصيدة طويلة،

وكذلك النصان الآخران (عفا من سليمى + قفا بديار الحي) : كلاهما يوحي، من خلال الأطلال والتصريع معاً بالنفس الشعري الطويل.

لماذا هذه الظاهرة؟ في 46 نصا لا يوجد إلا أربعة مصرعة المطلع، منها قصيدة واحدة، والباقي نتفة وأبيات؟ . . .

يرجع الدكتور يوسف خليف قلة التصريع في القصائد الطويلة في شعر الصعاليك عامة إلى «تلك الثورة التي كانت تجيش بها نفوس الصعاليك على أوضاع مجتمعهم، وإلى تلك الحرية التي كانوا يعيشون فيها، والتي كانت ترفض الخضوع لتقاليد مجتمعهم. تلك الثورة وتلك الحرية ظهرت آثارهما عن طريق العقل الباطن في حياتهم الفنية، فكان شعرهم ثائرا على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي، حراً في أوضاعه الفنية» (خليف 274).

بينما يرجع ظاهرة التصريع في مقطوعات قصيرة إلى أحد احتمالين :

«إما أن يكون هذا التصريع قد جاء عفوا دون أن يقصد إليه الشعراء الصعاليك قصداً . . . وإما أن تكون هذه المقطوعات، وبخاصة تلك التي قيلت في موضوعات خارج دائرة الصعلكة، أجزاء من قصائد طويلة لم تصل إلينا كاملة، احتفل أصحابها بها احتفالا فنيا خاصا، فصرعوا في مطالعها . . .» (خليف 276).

ويبدو تعليل الدكتور خليف لتصريع المقطوعات مقنعا، وأنا أرجح، بالنسبة لمقطوعات تأبط المصرعة، أن تكون بدايات قصائد طويلة ضاعت، لما فيها من الاحتفال الفني موضوعا (الأطلال والغزل) وتركيبا (التصريع).

أما تعليل الدكتور خليف لقلة التصريع في قصائد الصعاليك الطويلة فقابل للمناقشة، ولا سيما بالنسبة لتأبط شرا. ذلك أن ما نجده في شعره من الخصائص الفنية في الايقاع والتركيب والدلالة يضعه في قلب دائرة التقاليد الفنية الجاهلية، وأحسب (الثورة التي كانت تجيش بها نفوس الصعاليك على أوضاع مجتمعهم) لم تبلغ في وجدان تأبط على الأقل حد الثورة على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي، بل، على العكس، يمكن أن نعتبر ديوانه نموذجا حيا لهذه التقاليد والأوضاع الفنية. وإثبات ذلك هو ما تحاوله هذه الدراسة في مختلف المستويات الشعرية.

ولا أجد غريباً أن يقل التصريع في قصائد شاعر جاهلي لم يصلنا من شعره إلا القليل.

وليس التصريع هو كل ما في الايقاع من فن، وكما لا يعتبر الاقواء الجاهلي دليلا على قلة احتفال الشعراء بالايقاع، كذلك لا يعتبر غياب التصريع أو قلته في شعر تأبط دليلا على عدم اهتمامه بالعناصر الفنية الأخرى في المستوى الصوتي للشعر.

وبعد، ففي مطالع بعض قصائد تأبط ما يسمى بالتجميع، وهو إيحاء الشطر الأول بالتصريع ثم إخلاف الوعد في الشطر الثاني. وهنا يعتبر غياب التصريع ـ كالتصريع ـ عنصراً إيقاعيا خاصا، وسنقارب هذا العنصر في محور التنويع.

2 ـ 4 : القوافي الداخلية : ويحفل ديوان تأبط بأنواع مختلفة من هذه القوافي ولا سيما إذا توسعنا في مفهوم القافية، واعتبرناها النهايات الصوتية المتشابهة في كل وقفة، ومن هذه الأنواع :

تقفية الأعاريض : مثل قوله :

تَالله آمَنُ أُنْثَى بعدما حلفَتْ * أَسْمَاءُ بالله من عَهْدٍ ومِيثَاقِ
مُمزُوجَةُ الوُدِّ بَيْنَا واصلت صَرَمَتْ * الأَوَّلُ اللّذْمَضَى والآخَرُ البَاقي

وقوله :

فرشْتُ لها صَدْري فزل عَن الصَّفَا * به جُؤْجُؤٌ عَبْلٌ ومَتْنٌ مُخَصَّرُ
فَخَالَطَ سَهْلَ الأَرْضِ لَمْ يَكْدَحِ الصَّفَا * به كَدْحَةً والموتُ خَزْيَانُ يَنْظُر

تقفية بدايات الأشطر : مثل قوله :

.... * فأَيْنَ له صَبْري على مُعْظَم الخَطْبِ
وأَيْنَ له بَأْسٌ كَبَأْسِ وسَوْرَتي * وأَيْنَ له فِي كل فَادحَةٍ قَلبيَ

وقوله :

.... * أن يَسْأَلَ الحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاق
أن يَسْأَلَ الحَيُّ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ * ....

تقفية الكلمات داخل البيت : مثل قوله :

أَصَمّ قُطَارِيّ يَكُون خُرُوجُه * بُعَيْدَ غُرُوبِ الشَّمْسِ ، مُخْتلفُ الرَّمْسِ

تعزيز القافية : كأن يعزز حرف الروي بحرف آخر قبله كالروي الصغير، يقول تأبط :

سَدِّدْ خِلاَلَكَ من مَالٍ تُجَمِّعُه * حَتَّى تُلاَقِي الذي كُلُّ امْرِىءٍ لاَقِ
لَتَقْرَعَنَّ عَلَيّ السِّنَّ من نَدمٍ * إذا تَذَكَّرْت يَوْماً بعْضَ أخلاقي

ولكن تأبط لا يكتفي بتعزيز الروي الكبير بروي صغير قبله فأحيانا يعزز الرويَّ بتكريره :

إِذا لاقَيْتَ يَوْم الصِّدْقِ فاربَعْ * عليه ولا يهمك يوم سَوٍّ

2 ـ 5 : الـترصيـع : «وقـال قدامة بن جعفر في بعض تأليفه وقد ذكر الترصيع : هو أن يتوخى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف. فأشار بهذه العبارة إلى أن المقاطع أواخر أجزاء البيت كما ترى، وقد نجد من الشعر المرصع ما يكون سجعه في غير مقاطع الأجزاء نحو قول أم معدان الأعرابية في مرثية لها :

فعل الجميل وتفريج الجليل وإعطـ * ـاء الجزيل الذي لم يعطه أحد

(ابن رشيق 1 : 215)

ونجد هذا النوع من تقفية التفاعيل داخل البيت في مثل قوله تأبط :

حَمَّالُ أَلَويةٍ، شَهَّادُ أَنْديَةٍ * قَوَّالُ مُحْكَمَةٍ، جَوَّابُ آفَاقِ
مستفعلن فعِلن، مستفعلن فعِلن * مستفعلن فعِلن، مستفعلن فعْلن

2 ـ 6 : القوافي النحوية والصرفية :

وإذا أخذنا القافية المفضلية كمثال فإننا نجد من بين كلمات قوافيها الـ 31 :

7 على وزن فَعَّال : 6 منها نعوت (طرَّاق ـ غسَّاق. . . الخ).
6 على وزن أَفْعَال، كلها جموع (اخلاق أرفاق. . . الخ).
4 على وزن إِفْعَال، كلها صفات.
4 على وزن فَاعٍ، ثلاث منها صفات.

وإذا أخذنا القصيدة 10 في رثاء الشنفرى، وجدنا أن من بين كلمات قوافيه الـ 27 :

15 على وزن فاعل كلها صفات
5 على وزن فواعل كلها صفات.

2 ـ 7 : تكرار الكسر في حركات القافية : ما يقرب من نصف حروف الروي في الديوان مكسور : 320/146.

3 ـ الـوزن : عدد الأوزان في ديوان تأبط ستة هي :

الطويل ـ البسيط ـ الوافر
ـ الكامل ـ المتقارب ـ الرجز

وإذا حاولنا رسم خارطة لهذه الأوزان والبحور، فلن يكون مجديا رسم هذه الخارطة حسب النصوص فنقول مثلا :

الطويل : 26 نصا
البسيط : 06 نصوص.
الوافر : 06 نصوص.
المتقارب : نص واحد.
الرجز : نص واحد.

وذلك لأن هذه النصوص متفاوتة الحجم بشكل كبير، فبعضها يبلغ 36 بيتا، وبعضها نتف من بضعة أبيات أو أشطار، وبعضها بيت مفرد لا ثاني له، بل إن النص 31 مجرد شطر من الطويل لا صدر له أو لا عجز له.

لذلك فسنرسم هذه الخارطة حسب الأبيات أيضاً :

تتوزع أبيات الديوان وعددها 1/2 ـ 319 بالنسبة للوزن كما يلي :

الطويل : 1/2 ـ 199 بيتا ـ البسيط : 39 بيتا ـ الوافر : 41 بيتا.

الكامل : 17 بيتا ـ المتقارب : 16 بيتا ـ الرجز 7 أشطار.

وكما نلاحظ فإن البحور الطويلة والمركبة من تفعيلتين مختلفتين هي الغالبة :

الطويل : فعولن مفاعيلن

البسيط : مستفعلن فاعلن

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

ويمكن أن نضيف إليها الكامل أيضا، فلا يكاد يوجد منه بيت واحد في ديوان تأبط لم يضق الشاعر فيه بالفاصلة (متفا ///0) فيضمر التفعيلة لتتحول من متفاعلن إلى مستفعلن، فكأنما ركب بحرا جديدا من الكامل والرجز.

ونلاحظ كذلك أن الطويل وحده يشكل قرابة الثلثين من المتن : 320/200.

التنــوع

جمالية الشعر لا تنبع في المستوى الصوتي من التكرار فقط. ورغم ما يحقق التكرار من وظائف الالحاح وإثارة الجو الأسطوري والتركيب والربط والتماسك في البناء (مولينو ـ تامين : 224 ـ 226)

ومـا يصاحبه من العذوبة الموسيقية، إلا أنه خليق بالقضاء على جمالية وفعـالية الخـطاب الشعري إذا أصبح مجرد تكرار آلي : فحيث تهيمن الرتابة العروضية يضمحل الايقاع، لذلك يقوم المستوى الصوتي في الشعر الجاهلي بشكـل عام وعند تأبط بشكل خاص على موازاةالتكرار بالتنوع. والعلاقات القائمة بين هذين المحورين هي التي تنتج الدلالة في هذا المستوى من مستويات القصيدة، وهي علاقات أجملناها من قبل في :

خلق التوقع وخرقه

فكما يوازي الشاعر بين الصوت المتشابه والدلالات المختلفة، ثم بين صوائت الوزن المتكررة وصوامت الايقاع المتغيرة، يوازي كذلك بين نسق من القواعد في الصوت والدلالة ينشئه هو في (كلامه) أو يخضع له في (لغته)، وبين خروجات تدعم هذا النسق مِن جهة، وتوظفه في بنية أكبر منه هي القصيدة من جهة أخرى.

وسنأخذ في هذا المحور كنموذج تطبيقي : المقطوعة رقم 9 في الديوان وهي :

1) أنا الذي نَكَحَ الغِيلَان في بَلَدٍ * ما طَلَّ فِيهِ سِمَاكِيٌّ ولا جَادَا
2) في حَيثُ لَا يَعْمِتُ الغادي عِمَايَتَه * ولا الظَّلِيمُ بِهِ يَبغي تَهبَّادَا
3) وقد لهوتُ بمصقولٍ عوارضها * بكرٍ، تنازعني كَأْساً وعنْقَادَا
4) ثم انقَضَى عصرُهَا عني وأَعْقَبَهُ * عَصرُ المَشِيبِ، فقُلْ في صَالحٍ بَادَا

1 ـ التنوع في جرس الحروف :

1 ـ 1 : في صفات الأصوات :

عدد الأصوات في المقطوعة السابقة (صوامت، وصوائت طويلة وقصيرة) هو 235 صوتاً :

عدد الصوامت : 138
عدد الصوائت : القصيرة : 60، الطويلة : 37 = 97
عدد الأصوات المجهورة : 198
عدد الأصوات المهموسة : 34 .[1]

عدد الحروف الانفجارية الشديدة : 39 (هي حسب التواتر : ب ـ د ـ ق ـ ت ـ همزة قطع ـ ض ـ ط ـ ج) .[2]

عدد الحروف الاحتكاكية الرخوة : 41 (هي حسب التواتر : ع ـ هـ ـ ف ـ ص ـ ح ـ غ ـ س ـ ظ ـ ث ـ ش ـ ذ ـ ز)

عدد الحروف المتوسطة بين الشدة والرخاوة، أو المائعة : 45 هي : (اللام الجانبية : 17 ـ الميم والنون الغَنَّاوَان : 15 + 9 = 14 ـ الراء المكررة : 4)

عدد الحروف المفخمة أو المطبقة : 18 هي حسب التواتر (ق ـ ص ـ ض ـ ظ ـ غ ـ ط) فإذا أضفنا إليها حسب قانون المماثلة والانسجام اللغوي : تأثير

1 أسقطنا همزة القطع لأنها «صوت صامت لا هو بالمهموس ولا بالمجهور» (كمال بشر : 88).
واعتبرنا القاف والطاء مجهورتين إذ «يلاحظ أن القاف التي وصفها النحاة كانت مجهورة وليست مهموسة كما تنطق في الفصحى هذه الأيام، وكذلك شأن الطاء، هي مهموسة في أيامنا، ولكنها كانت مجهورة» (السعران : 160).

2 «أما الجيم، وهي ليست انفجارية في فصحانا، فقد وصفت إذ ذاك بأنها انفجارية» (السعران : 160).

الأصوات اللغوية المتجاورة في بعضها (السابق في اللاحق أو العكس)، فتصبح اللام مثلا مفخمة في (طَلَّ) لمجاورتها الطاء (قارن بصوت اللام في : بلد)، يصير عدد الأصوات المفخمة قريبا من الأربعين صوتا.

إن النتيجة التي يمكن أن نستخلصها من الملاحظات السابقة هي :

ـ باستثناء العلاقة الكمية بين الجهر والهمس، التي هي في المقطوعة مثلما هي في كل الخطابات اللغوية، إذ «الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة. . . وقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام، لا تزيد على الخمس أو عشرين بالمئة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة» (أنيس 1979 : 21).

ـ فإن العلاقة بين صفات الأصوات في المقطوعة (شدة ـ رخاوة ـ ميوعة ـ إطباق) هي علاقة تناسب وتواز. أي أن هناك إيقاعا منظما بين أجراس الحروف والحركات يحرص عليه الشاعر مثلما يحرص على التكرار.

ونحن نحس بجمالية هذه العلاقة الايقاعية المتوازية بشكل أعمق حين نذكر أنها صورة لعلاقة دلالية متوازية هي الأخرى :

ففي البيتين الأولين من المقطوعة نجد نوعا خاصا من الزمن هو زمن الشاب القوي المتغرب تدفعه الشجاعة والأنفة معاً إلى اختراق الصحراء المقفرة ومجابهة المجهول فيها وحيدا : زمن الشاب الباحث.

وفي البيت الثالث نجد زمن الشاب المستمتع اللاهي : زمن الشاب الواصل.

وفي البيت الرابع نجد زمن الشيخ الأشيب الذي يتذكر شبابه :

ليس بمرارة الفاشل المحبط :

ـ لأنه قد عاش، ذلك النوع من العيش الذي يعنيه الشاعر الشيلي بَابْلُو نِيرُودَا في فاتحة مذكراته «أشهد أني قد عشت».

أو ذلك النوع الذي يقول عنه قيس بن الخطيم (ما دمنا في العصر الجاهلي) :

متى يَأْتِ هَذَا الموتُ لا تَبْقَ حَاجَةٌ * لنفسيَ إلاَّ قد قضيتُ قَضَاءَهَا

ـ ولأن ذكرياته لا يبليها الزمن ولا يغيرها، فالزمن ينقضي (عني) ولا ينقضي عنها، والمرأة الجميلة لا تكبر في ذاكرة الشعراء.

ـ ولأنه يخلو الآن إلى فنه الجميل يعيش فيه حياته من جديد :

فقُل في صَالحٍ بَادَا

وهو يطلب من نفسه أن تقول شعرا في الصالح القديم، وهو في آخر مقطوعة عن هذا الصالح القديم نفسه، فَيُمَعْمِر ـ إذا صح التعبير ـ بناءً شعرياً دائريا كالزمن الطبيعي نفسه وهو يستدير في نهاية الفصول الأربعة.

ورغم قصر المقطوعة (4 أبيات) فإن دلالتها توحي :

ـ بتنوع الأزمنة، الذي يعكسه تنوع صفات الأصوات.

ـ بطول الأزمنة وسعة وعمق الحياة المعاشة، الذي يعكسه هذا الاعتماد في البنية الايقاعية على الأصوات الطويلة في الدرجة الأولى : و«أصوات اللين (الصوائت وأشباهها : الحركات وحروف المد) بطبيعتها أطول من الأصوات الساكنة (الصوامت) على أنه حين قيست أصوات اللين وجد أن الفتحة أطول من الكسرة والضمة» (أنيس 1979 : 154).

ومن مجموع أصوات المقطوعة الـ 235، فإن عدد الصوائت فيها (طويلة وقصيرة) هو 97 أي قرابة النصف. وتبلغ الفتحة الطويلة والقصيرة 62 أي قرابة الثلثين من الصوائت.

إنـه التوازي بين الأزمنة وأنواع الحياة المختلفة، ذلك الذي يصوره في البنية الايقاعية التوازي بين أنواع الأصوات وصفاتها أولا، ثم بين تنويع هذه وبين الأصوات المتجانسة المتكررة ثانيا.

2.1 : في المقاطع :

«المقطع مزيج من صامت وحركة يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الايقاع التنفسي» (شاهين : 38).

وللمقطع العربي ثلاثة أشكال أساسية :

ـ المقطع القصير المفتوح : صامت + صائت.

ـ المقطع الطويل المقفل : صامت + صائت + صامت.

ـ المقطع الطويل المفتوح : صامت + صائت + صائت.

ويتميز توزيع هذه المقاطع في شعر تأبط بنوع من التوازي الزمني، فالمقاطع الطويلة المفتوحة التي يستغرق النطق بها زمنا أطول، هي الأقل عددا، والمقاطع القصيرة هي الأكثر عددا، وبينهما المقاطع الطويلة المقفلة :

المقطوعة الثانية في الديوان، ومطلعها :

أَلا هلْ أَتَى الحَسْنَاءَ أن حَلِيلَهَا * تأَبَّط شَراً واكتنيتُ أبا وهب

(3 أبيات).

مقاطعها الطويلة المفتوحة : 20

مقاطعها الطويلة المقفلة : 29

مقاطعها القصيرة : 35

والمقطوعة الأخيرة في الديوان ومطلعها :

إذا لاَقَيْتَ يومَ الصِّدْقِ فارْبَعْ * عليه ولا يهمُّكَ يَوْمُ سَوِّ

(4 أبيات)

مقاطعها الطويلة المفتوحة : 24

مقاطعها الطويلة المقفلة : 32

مقاطعها القصيرة : 40

على أن التوازي بين المقاطع في شعر تأبط يتعدى هذا التناسب الزمني إلى نوع آخر هو التناظر بين مواقع المقاطع، فحين يقول تأبط :

فَيَوْماً بِغُزَّاءٍ ويَوْماً بسُرْيَةٍ * ويوما بخَشْخَاشٍ من الرَّجْل هَيْضَلِ

يناظر بين المقطعين الطويلين المفتوحين في بداية كل شطر (غزاء - خشخاش) وبين المقاطع المقفلة في نهاية كل شطر (ويوما بسرية - من الرجل هيضل).

2 - التنوع في القافية :

2 - 1 : بين القافية الأخيرة والقوافي الداخلية :

وقد رأينا في الفقرة الثانية من محور التكرار كيف يناظر الشاعر، مع التقفية اللازمة للأضرب بين تقفية الأعاريض أحيانا، وتقفية بدايات الأشطر أحيانا أخرى. وكيف يوزع داخل مساحات حروف الروي الكبيرة اللازمة حروف روي صغيرة أخرى داخل البيت.

2 ـ 2 : بين حروف الروي :

وعددها في الديوان 14 حرفا، تختلف في الأنواع والصفات والحركات الموصولة بها.

2 ـ 3 : بين الصيغ في القافية :

نحوية وصرفية (أسماء ـ أفعال ـ صفات ـ صيغ فاعل ـ فواعل ـ أفعال. . . الخ).

2 ـ 4 : بين نموذج القافية وصورها المستعملة :

ذلك أن الشاعر لا يلتزم بالنموذج الذي اختاره في القافية، بل يخرج عنه أحيانا فيحدث نوعا من المفاجأة تخرق آلية التكرار المتوقع قبل أن تعود إليه مرة أخرى، وبعض هذه الخروجات يسمى في علم العروض :

عيوب القافية. وأهمها في الديوان :

2 ـ 4 ـ 1 : الاقواء : وهو اختلاف حركات حروف الروي، كما في قوله :

وحرمتُ السِّبَاءَ وإنْ أُحِلَّتْ * بشَوْرٍ أو بمَزْجٍ أو لصَابِ
حياتي، أو أَزُورَبَني عُتَيْرٍ * وَكاهِلَهَا بجمع ذي ضبَابِ
إذا وقعتْ بكعبٍ أو قُرَيْمٍ * وسَيَّارٍ، فقد ساغَ الشرابُ.

2 ـ 4 ـ 2 : السناد : وهو اختلاف حركات القافية، كاختلاف حركة الدخيل في قوله :

فوالله لولَا ابْنَا كِلَابٍ وعَامِرٍ * بَعَوْا أمر غيَّاتٍ هُمُ والأقَارِعُ
لجامعتُ أمراً ليس فيهِ هَوَادَةٌ * ولا غصةٌ، وليس فيه تنازُعُ.

2 ـ 4 ـ 3 : التجميع : أو التخميع : ويعرفه ابن رشيق بقوله :

«هو أن يكون القسم الأول متهيئا للتصريع بقافية ما، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها كقول جميل :

يا بَثْن إنكِ قد ملكتِ فأسْجِحِي * وخذي بحظك من كريم واصل.

فتهيأت القافية على الحاء، ثم صرفها إلى اللام. وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب» (ابن رشيق 1 : 177).

ونجد هذا النوع من خلق التوقع للتصريع ثم إخلافه في مثل قول تأبط :

على الشَّنْفَرى ساري الغَمَامَ فرائح * غَزِيرُ الكُلَى وصَيِّبُ الماء باكرُ

فتهيأت القافية على الحاء ثم صرفها إلى الراء، وفي مثل قوله :

إنِّي لَمُهْدٍ من ثَنَائي فَقَاصِدُ * بِهِ لابْنِ عَمِّ الصِّدْقِ شمْسِ بْنِ مَالِكِ

فتهيأت القـافية على الـدال المضمـومـة، ثم صرفهـا إلى الكـاف المكسورة. . . الخ وهكذا فإن غياب التضريع في بعض قصائد تأبط، لا يعني أن قصائده تأتي عفوا، ولا أنه يرفض التقاليد والأوضاع الفنية الجاهلية كما يرى د. يوسف خليف. قد نفترض ذلك في مقطوعة مطلعها :

وحرمتُ السِّباءَ وإن أُحِلَّتْ * بشَوْر أو بمَزْجٍ أو لِصَابِ

حيث لا يُطمع الشطر الأول بالتصريع. ولكن كثيرا من نصوص تأبط في الديوان يبني الشاعر مطالعها على التجميع : يعد بالتصريع ثم يخلف الوعد، أي أنه يعيد توظيف التصريع من جديد، ولكن بطريقة أخرى، فبدل أن يوظفه في محور التكرار، يوظفه في محور التنوع.

2 ـ 4 ـ 4 : التضمين : أو الربط النحوي والدلالي بين البيتين، في مثل قوله :

وظلِّ دُعَاعُ المَتْنِ من وَقْعِ حَاجزٍ * يَخُرُّ ولو نَهْنَهْتَ سَوْقَ قَلِيلِ
لأبْتَ كَمَا آبَا ولو كنتَ قارِناً * لجِئتَ وَمَا مَالَكْتَ طُولَ ذَمِيلِي

ويمكن أن نلحق بالتضمين التدوير. فكما أن التضمين يربط دلالياً بين البيتين فيفرق بين عناصر الوقفة (صوتا ومعنى)، يربط التدوير بين الشطرين في كلمة واحدة، يقول تأبط :

ولقـد عَلِمْـتُ لَتَعْـدُوَنَّ * عَلَـيّ شيـمٌ كَالْحسَـائِلْ
يـأكلـن أوصـالا ولَحْـمـ * ـــاً كَالشُّكَـاعَى غَيْـرَ جَـادِلْ

هذا التنوع بين نموذج القافية في الذهن وصورها في الاستعمال يذكرنا بالاقواء الجاهلي المعروف «وقلت قصيدة إلا وفيها الاقواء» كما يقول الأخفش (ابن جني 1 : 240). ولكنه ينبهنا إلى أنواع أخرى لاختلاف صور القافية قد

لا تكـون أقل قيمة، سواء كانت هذه القيمة سلبية كما يراها علماء العروض والبلاغة القدامى، أو كانت إيجابية كما نراها اليوم بحكم هذه الوظيفة الأسلوبية التي يؤديها إخلاف التوقع وخرق نسق التكرار.

3 ـ التنوع في الوزن :

3 ـ 1 : **بين البحور** : يوزع تأبط شراً قصائده ومقطوعاته على أوزان ستة هي : الطويل ـ البسيط ـ الوافر ـ الكامل ـ المتقارب ـ الرجز.

وأوزان الشعـر كما يقـول حازم : «منهـا متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابله متضاعفه، وذلك كالطويل والبسيط، فإن تمام التناسب فيهما مقابلة الجزء بمماثله (يقصد حازم بالجزء : التفعيلة)، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها، لها مقابلات أربعة، وتركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين كفعولن ومفاعيلن في الطويل، وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه. . . فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة» (القرطاجني 295).

وقد تعمدت أن أورد فقرة حازم هذه على طولها لنلاحظ بأسلوبها الدقيق هذا التنوع الغني الذي تتيحه البحور المركبة (الكاملة الفاضلة) في تفاعيلها، هذه البحور التي نظم فيها تأبط أغلب شعره.

ولكن تأبط لا يكتفي بتنـوع البحـور المـركبـة، فيضيف إليها بحرين خفيفين بسيطين هما المتقارب (فعولن) والرجز (مستفعلن).

وهذان البحران في ديوان تأبط يتطلبان وقفة قصيرة :

يقول حازم : «فإذا قصد الشاعر الفخر حَاكَى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً. . . حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء» (القرطاجني : 266)

وتبدو قصيدة المتقارب في الديوان (القصيدة رقم 27) حجة لحازم وحجة عليه في نفس الوقت، فهي قصيدة تحتوي على موضوع هزلي ساخر هو اللقاء بالغول :

فأصبحتُ والغولُ لِي جَارةٌ * فَيَا جَارَتَا أنتِ ما أَهْوَلَا

فالموضوع إذن ينسجم مع هذا الوزن الخفيف (الطائش) المكون من تفعيلة واحدة هي (فعولن)، يَعْدُو بها الشاعر كما لو على ساق واحدة (يقبضها) تارة ويرسلها أخرى، فكأنه يرقص ولا يمشي. ولكن هذا الموضوع في القصيدة لا ينبغي أن ينتزع من مناخها العام، وهو الفخر. فالقصيدة (16 بيتاً) تبتدىء بمثل ما يبتدىء به هذا النوع من القصائد الجاهلية : المرأة تعير بالضعف (الشيب أو الشيخوخة أو الفقر. . . الخ) :

تقول سُلَيْمَى لجَارَاتِها * أرى ثابتاً يَفَناً حَوْقَلاَ

والرجل يرد مفتخرا بالقوة (الأخلاق والصفات) :

لها الويلُ ما وجدتْ ثابتاً * أَلَفَّ اليَدَيْنِ وَلاَ زُمَّلاَ

والقصيدة تنتهي بما تنتهي به قصائد الفخر عادة (حكمة أو مثل أو خلاصة) :

وكنتُ إذا ما هَمَمْتُ اعْتَزَمْتُ * وَأَحْرِ إِذَا قُلْتُ أَنْ أفْعَلاَ

فكان ينبغي إذن، لأن الموضوع فخر، أن يحاكي الشاعر غرضه بالأوزان الفخمة الرصينة، ولكنه اختار المتقارب.

إن هذا اللعب المزدوج في القصيدة يثير الانتباه :

فهو لعب بالموضوع الفخم الرصين (الفخر) حين يعرض في هذا الوزن الخفيف الراقص المتقارب.

وهو لعب بالموضوع الفخم الرصين (الفخر) حين يُضَمَّنُ هذا الموضوع الهزلي الساخر (اللقاء مع الغول ومطالبتها بضعها. . .).

أما الرجز فإنه يرتبط في الشعر الجاهلي بالحرب وبالعمل، فأغلب الأرجاز الجاهلية التي احتفظت بها الرواية، تدور حول أحداث (الأيام)، أو حول البئر يمتح منها، والقافلة يُحْدى بها. . . الخ.

وبالنسبة للصعاليك يلاحظ الدكتور يوسف خليف انتشار الرجز على ألسنتهم قبيل مصارعهم (خليف : 318).

غير أن نص الرجز الوحيد في ديوان تأبط يقول :

مَالَكَ من أيْرٍ سَلِيبِ الخُلَّةْ
عَجَزْتَ عن جَارِيَةٍ رِفَلَّةْ
تمشي إليكَ مِشْيَةً هِرْوَلَّةْ
كمِشْيَةِ الأَرْخِ تريد العلَّةْ
لو أنها راعية في ثَلَّةْ
تحمل قَلْعَيْنِ لها، مِتَلَّةْ
لَصِرْتَ كالهِرَاوَةِ العِبَلَّةْ

وموضوعه كما نرى ليس العمل ولا الحرب ولا استقبال المصرع (أو هو استقبال مصرع ؟ !). بل هو التقابل بين نوعين من الحياة : الحياة الحضرية المرفهة والحياة البدوية الخشنة الجافة.

أو حياة المتعة واليسار والثياب المجرورة، وحياة الفقر والمعاناة والزوادة على الكتف. والنص يعرض هذا التقابل

- في صورة جنسية ساخرة أولا

- وبشكل معقد يجعل جسم تأبط يميل إلى الحياة الخشنة، وفكره يميل إلى الحياة المرفهة. والخطاب الشعري ينطلق من منظور الفكر يُوَبِّخُ الجسم، ولكن خيال الشاعر كجسمه يأبى أن يصور الحياة الحضرية إلا بوسائل بدوية، فيشبه الجارية المائسة التي ترفل في الثياب السابغة بالبقرة الوحشية تطلب الماء.

وهكذا يصبح التقابل الخارجي الظاهر بين نوعين من الحياة : توترا دراميا بين موقفين داخل الذات الواحدة. أي أننا نجد في الرجز مرة أخرى :

ذلك اللعب المزدوج الذي وجدناه في المتقارب : الموضوع الفخم الرصين (التقابل المتوتر بين نوعين من الحياة) يعرض في إطار ساخر (الصورة الجنسية والوزن الخفيف).

إن النتيجة التي يمكن أن نستخلصها من هذه الوقفة عند البحور الخفيفة في ديوان تأبط هي أن كل الموضوعات سواء، بالنسبة للشعر، لأنها تصبح فيه، مع الوزن، ومع باقي الأدوات الفنية، فنا غنائيا لا موضوعا فخما أو موضوعا هزليا.

ويؤيد هذه الحقيقة البسيطة تلك النتيجة التي استخلصها الدكتور ناصر الدين الأسد من دراسته للشعر الجاهلي الذي تغنت به القيان :

«إن هذا الشعر الجاهلي ببحوره المختلفة الكثيرة، وبموضوعاته المتعددة المتباينة، هو شعر غناء. غنت به القيان في العصر الجاهلي، بل لقد غنت بهذا الشعر نفسه قيان العصر الأموي والعصور التي تلته.

وهؤلاء القيان في الجاهلية وما تلاها لم يتقيدن ببحر مخصوص أو بحور معينة، ولم ينتخبن موضوعا بعينه أو موضوعات متقاربة، وإنما الحق أنهن غنين بجميع هذه البحور، وفي جميع هذه الموضوعات» (الأسد : 182/183).

بل إننا نجد في ديوان تأبط مقطوعة قصيرة من بيتين يقول فيهما الشاعر :

فَهُمْ وعَدْوَانُ قومٍ إنْ لقيتَهُمُ * خَيْرُ البَرِيَّةِ عَند كل مُصَبّح
لا يَفْشَلُونَ ولا تَطِيشُ رِمَاحُهُمْ * أَهْلُ لِغُرِّ قَصَائِدي وَتَمَدُّحِي

ونلاحظ أن الشاعر يمزج في البيتين بين البسيط في الشطر الأول من المطلع (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) والكامل في بقية الأشطر.

وقد كان يمكن أن نرد اختلاف الوزن في قصيدة واحدة إلى الرواية ببساطة، ونتهمها بتغيير الأصل، ولكن ابن جني يقول في التعليق على هذه المقطوعة :

«كذا هذا البيت هناك البتة، والخط عتيق مضبوط حسن الطريق صحيحها، ونصف هذا البيت من البسيط ونصفه الآخر من الكامل» (الديوان : 339/340)

وإذن فإن الشاعر حين يتغنى في شعره بأوزان مختلفة، فليس ذلك لاختلاف الموضوعات، وإنما لأسباب أعمق، بعضها يتعلق بخصوصية التجربة الشعرية في كل قصيدة، وبعضها يتعلق بهذه الخاصية الجوهرية في الشعر : التنوع.

3 ـ 2 : بين نموذج الوزن وصور التفعيلة :

لا يكاد يوجد بيت واحد في ديوان تأبط لم ينوع الشاعر فيه بين صور التفعيلات، أو لم يزاحف بالتعبير العروضي.

والتفاعيل الست التي استخدمها الشاعر في شعره هي :

فعولن : ويراوح الشاعر دائما بين نموذجها الكامل (فعولن) وبين صورها المقبوضة أو المحذوفة أو المخرومة (فعول ـ فعو ـ عولن).

مستفعلن : ويراوح الشاعر بين نموذجها (مستفعلن) وبين صورها الأخرى (متفعلن ـ مستعلن ـ مستفعل)

مفاعيلن : بصورتيها (مفاعِيلن ـ مفاعلن)

فاعلن : بصورها : (فاعلن ـ فَعِلُنْ ـ فَعْلُنْ).

مفاعلتن : بصورتيها (مفاعلتن ـ مفاعيلن)

متفاعلن : ولا يخلو بيت من الكامل في الديوان من صورتها الأخرى : (مستفعلن). وأحيانا تغيب (متفاعلن) النموذج كليا عن البيت، حتى ليحسب من الرجز إذا انتزع من القصيدة، و«قد قال أبو العلاء المعري في رسائله وقد أورد البيت :

حيث التقتْ فَهْمٌ وَبكْرٌ كلُّها * والدَّهْرُ يَجْري بَيْنَهُمْ كالجَدْوَلِ :

وهذا البيت من قصيدته المشهورة على الكامل وأولها :

يا نارُ شبَّتْ فارتَفَقْتُ لضوئها * بالجزْعِ مِنْ أَفْيادَ أَوْ مِنْ مَوْعِلِ

وإنما قلت ذلك لئلا يظن البيت الذي فيه الزحاف من تَام الرجز.» (الديوان : 194).

هذا التنويع لصور التفعيلة بالزحافات المختلفة، وما يؤديه في القصيدة الشعرية من وظيفة، هو ما لعله كان وراء آراء علماء العَربيَّةِ الأوائل في الزحاف، فقد كان الخليل «يستحسنه في الشعر إذا قل في البيت والبيتين : فإذا توالى وكثر في القصيدة سَمُج» (ابن سلام 1 : 70).

ولعل دقة وعمق هذه الوظيفة التي يؤديها الزحاف في الشعر هي التي جعلت الأصمعي لا يجيزه إلا للشاعر المتمكن : «قال الأصمعي : الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه» (ابن رشيق 1 : 140)

ويقول ابن سلام : «قلت ليونس : أكان عبد الله بن الحر يُقْوي ؟ قال : الاقواء خير منه. يعني : من فوقه من الشعراء يقوي» (ابن سلام 1 : 71).

ونحن نلمس في هذه الآراء إحساسا حيا بتوجيه الايقاع للوزن في إطار خرق التكرار بالتنوع، لو استثمر في (الشعرية العربية) فيما بعد لأنتج بناء نظريا متكاملا عن شبكية العلاقات بين العناصر والمستويات الشعرية وتفاعلها بعضها في بعض، ودعمها بعضها لبعض «وكما يقول النواب البرلمانيون الانجليز: إن الأمر لا يتعلق بمعارضة ضد صاحب الجلالة الوزن، ولكن الأمر يتعلق بمعارضة من أجل جلالته» (ياكوبسون: 41/42).

خلاصة

هل هناك بنية فعلا في إيقاع تأبط ؟ ما الذي يربط بين هذه العناصر الصوتية المتناثرة ؟ وما هي طبيعة العلاقات القائمة بينها ؟

لمقاربة هذا النوع من الأسئلة فإننا سنستغل مفهوما تحليليا عند الشكلانيين الروس هو مفهوم «القيمة المهيمنة» يقول ياكوبسون عن هذا المفهوم : «يمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي، إنها تحكم، وتحدد، وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية» (الشكلانيون الروس : 81).

إن مفهوم القيمة المهيمنة أداة إجرائية يمكن أن تستغل في مقاربة عصر كامل من التقاليد الفنية أو تيار معين في هذا العصر، بل إنها صالحة لبناء شعرية تاريخية ترصد التغيرات التي تحصل بين عناصر العمل الفني خلال عصور.

ولكن البحث لا يصل إلى هذا المستوى أو ذاك إلا من خلال استخدام الأداة الاجرائية في تحليل الأعمال الشعرية المختلفة، وضبط العناصر المهيمنة في كل عمل، وفي أعمال كل شاعر.

فإذا أخذنا من الشعر العربي الشعر الجاهلي، ومن الشعر الجاهلي شعر تأبط شرا، ومن شعر هذا الأخير مستواه الايقاعي فقط، ثم من هذا المستوى : عنصري القـافية والوزن، لصعوبة استخدام مفهوم الهيمنة في عنصر جرس الحروف دون مختبر صوتي.

فإننا نجد أن العناصر اللافتة للنظر في عنصري القافية والوزن هي :

1 ـ **روي اللام** : إذ تشكل القصائد والمقطوعات التي تنتهي أبياتها بهذا الروي حوالي الربع من مجموع النصوص، وتشكل الأبيات التي تنتهي به قرابة الثلث من مجموع الأبيات.

فهل لروي اللام بهذا الكم في ديوان تأبط وظيفة ؟ وهل له دلالة ؟ وقبل ذلك، هل يمكن أن نربط بين حرف روي معين وشاعر معين، فنقول مثلا ؛ (لام تأبط)، أو : ميم عنـترة، وراء النابغة، وباء علقمة، ودال عبيد (وهي الحروف الغالبة على روي هؤلاء الشعراء في دواوينهم المطبوعة) ؟

إن ذلك يغري بالتأمل وافتراض الفروض، سواء حول الصوت كعنصر مهيمن في بنية فنية، أو حول الصوت كثيمة في بنية نفسية.

ولكن الانسياق وراء الفـروض مزلة تخرج الدراسة عما تطمح إليه من موضـوعية، لاسيما إذا عرفنـا أن اللام تغلب كحرف روي في دواوين شعراء جاهليين آخرين يختلفون عن تأبط طبيعة حياة ونوعية شعر : كامرىء القيس (اللام حرف روي غالب في دوانه : 15 نصا من مجموع 82 نصا).

أغلب الظن ـ إن كان للظن موضع هنا ـ أن طبيعة صوت اللام وصفته هما ما يجعله يحتل هذا الموقع المتميز في شعر تأبط والشعراء الجاهليين الآخرين :

فاللام صوت منحرف كما يصفه ابن جني «لأن اللسان ينحرف فيه مع الصوت وتَتَجَافَى ناحيتا مستدق اللسان عن اعتراضهما على الصوت، فيخرج الصوت من تينك ومما فُوَيْقَهُمَا» (كمال بشر : 129 ـ 130).

كما أنها (مع النون والراء التابعين لها في ترتيب حروف الروي عند تأبط) «تشبـه الحـركـات في أهم خاصية من خواصهـا : وهي قوة الـوضوح السمعي» (كمال بشر : 131).

هذه الـطبيعـة المـركبـة لاخـراج صوت اللام (المائعة) أي التي ليست انفجارية شديدة ولا احتكاكية رخوة.

وهذه الصفة السمعية البارزة : الجهر، تؤهلان (اللام) للوقفة الصوتية والدلالية في آخر البيت، فلعل ذلك لذاك.

2 ـ صائت الكسر : الغالب في حركات الروي. إذ أن ما يقرب من نصف حروف الروي في ديوان تأبط مكسور : 320/146 .

وتتعزز الظاهرة حين نعرف أن حروف الدخيل في جميع القوافي المؤسسة في الديوان مكسورة (الدخيل هو الحرف الواقع بين ألف التأسيس وحرف الروي كالباء في : صابر، والكاف في : باكر. . . الخ).

باستثناء بيت واحد هو قوله :

لجامعتُ أَمراً ليس فيه هَوَادَةٌ * ولا غُصَّةٌ، وليس فيه تَنَازُعُ

إن من الممكن أن نفسر حرف الدخيل المكسور تفسيرا كتفسير حازم : «إذ الوضع العريق في التأسيس أن يكون المتحرك بين التأسيس والروي مكسورا» (القرطاجني 273).

ولكن العراقة هنا تعني : التقليد الفني الجاهلي : منبع العراقة في الشعر العربي، فتعيدنا بذلك إلى أصل الظاهرة دون تفسير : إلى تأبط الشاعر الجاهلي. ومن الممكن أن نستأنس باللهجات، فنلاحظ ميل القبائل البدوية إلى الكسر أكثر من غيرها (تأبط فهمي ـ قيسي ـ نجدي) : ففي شرح الشافية أن الامالة ليست لغة جميع العرب، وأهل الحجاز لايُميلون، وأشدهم حرصا عليها بنو تميم، وفي شرح المفصل لابن يعيش : (وعامة أهل نجد من تميم وأسد وقيس يسرون إلى الكسر). ومثل ذلك العَزْو جاء عن الأشموني والبحر المحيط، لكنه زاد : (والتفخيم للحجاز)، وليس التفخيم والامالة اختلافا في نفس اللغة، وإنما ذلك اختلاف في اللحن وتقدير الصوت وتزيينه، وقد اختار كل فريق من العرب ما رآه وفق طباعه» (الجندي : 277 ـ 278).

هذا الميل عند القبائل البدوية إلى الكسر في النطق وتقدير الصوت بالامالة. . . ألا يمكن أن يدفع شعراءهم إلى الكسر في حركات الاعراب في القافية ؟

ثم إن الكسرة فونيم، والفونيم في رأي العالم الأنجليزي دانيال جونز :

«عائلة من الأصوات المترابطة فيما بينها في الصفات في لغة معينة، والتي تستعمل بطريقة تمنع وقوع أحد الأعضاء في كلمة من الكلمات في نفس السياق الذي يقع فيه أي عضو آخر من العائلة نفسها» (كمال بشر 157).

فالكسرة إذن عائلة أصوات لا صوت واحد. أصوات تختلف كمجموع، عن الفتحة والضمة، والحروف الصوامت، في الوظائف، ولكنها تختلف كأفراد في كيفية النطق والتنغيم، إذ أن الكسرة الطويلة غير القصيرة، والمفخمة غير المرققة، كما أن كسرة الاعراب غير كسرة الامالة، وكسرة الاعراب المتمكنة في الاسم المجرور غير كسرة الساكن في الأمر والمضارع المجزوم. ثم إننا نجد في رأي المدرسة النفسية أن الفونيم «صوت واحد له صورة ذهنية مجردة يستطيع المتكلم استحضارها في ذهنه، ويحاول لا شعوريا أن ينطقها في الكلام الفعلي، ولكنه قد ينجح في تحقيق هذه الصورة الذهنية والتعبير عنها بصوت حقيقي، وقد يفشل في حالات أخرى فيحاول أن يأتي بأقرب صوت إلى هذه الصورة، وإن لم يماثلها تمام المماثلة» (كمال بشر 158/159).

فلم لا يكون لدى القبائل اليدوية الميالية إلى الكسر كما يقول العلماء: فونيم مثالي للكسر تحاول أن تحققه، فلا تستطيع في الانجازات المختلفة إلا أن تنوعه؟ وهكذا يزداد مع الاستعمال غنى وتنوعا حتى يصبح لدى شعراء هذه القبائل عنصرا مشحونا بالطاقة الفنية والنفسية معا؟

3 ـ بحر الطويل:

وهيمنة الطويل في ديوان تأبط تنسجم مع هيمنة البحور المركبة في الشعر الجاهلي عامة. وإذا تركنا جانبا العلاقة بين الوزن والغرض لما سبق أن قلناه في التمهيد، فإن من الممكن البحث عن دلالة هذه الأفضلية للبحور الطويلة المركبة في الشعر الجاهلي: في هذه البحور نفسها لا فيما هو خارج عنها:

إذ أن وحدة الوزن التي تتكرر في هذه البحور تتكون من تفعيلتين مختلفتين: (فعولن مفاعيلن في الطويل، مستفعلن فاعلن في البسيط... الخ)

فتحقق وحدة الوزن بذلك وظيفة التكرار لأنها تتكرر كوحدة.
وتحقق وظيفة التنوع لأنها مركبة من جزئين مختلفين.

نستطيع أن نفترض إذن أن طغيان بحر الطويل في شعر تأبط يعود :
- من جهة : إلى هذه الخاصية البنيوية للوزن، التي تدعم - وتنسجم مع - التوازي في شعره بشكل عام : خاصية مزج المتنوعات، وكما يقول أبو العلاء :

ولا تَطْلُبَنَّ اللُّبَابَ الصَّرِيحَ * فقد سِيطَ عالمنا وامْتَزَجْ
ألم تر أن طويل القَرِيضِ * من متقاربه والهَزَجْ

- ومن جهة أخرى إلى سيطرة هذا الوزن، مع الأوزان المركبة الأخرى، على مساحة الشعر الجاهلي التي ينتمي إليها تأبط، ويغرف منها أدواته ووسائله الفنية.

ما الـذي يمكن استخلاصه من هذا العرض القصير لبعض العناصر المهيمنة في البنية الايقاعية ؟
- إننا نلاحظ أولاً ظاهرة التكرار فيها. في عناصرها الجزئية الموضعية، وفي أنساقها البنيوية كالقافية والوزن.
- ونـلاحظ ثانيا ظاهـرة التنـوع (في صفات اللام وغنى عائلة الكسر وتـركيب بحر الطويل. . .)، أي أن الشاعر يختار لاحداث التكرار العناصر الحافلة بالتنوع أساسا.

إن ما يحكم ويحدد ويربط العناصر في البنية الايقاعية من شعر تأبط هو هذا التوازي الدقيق بين التكرار والتنوع، لأنه يسري في كل هذه العناصر، من أبسطها (فونيم صغير كالكسرة) إلى أكبرها (بحر الطويل) ؛ محولا في طريقه كل العلاقات بين العناصر :
- إما إلى توازي التشابه : في الجناس بين الحروف والكلمات والجمل، وفي القوافي الخارجية والداخلية، وفي العلاقة بين نموذج الوزن وصور التفعيلة.
- وإما إلى توازي التباين : بين أنواع وصفات الأصوات، بين المقاطع، بين تفعيلات البحور المركبة. . . .

ونحن نحتـاج لفهم وظيفـة ودلالة هذا التوازي إلى مقاربة المستويات الأخرى لشعر تأبط : المعجم - التركيب - الدلالة.

الفصل الثاني
المستوى المعجمي

1. تمهيـد

1.1 : تكمن ضرورة دراسة المستوى المعجمي في الخطاب الشعري في كونـه مستوى من مستويات اللغة عموما (الفونيم ـ الكلمة الجملة)، واللغة الشعرية خاصة : (الايقاع ـ المعجم ـ التركيب ـ الدلالة).

ولكن دراسة المستوى المعجمي في شعر شاعر جاهلي، تحيط بها صعوبات جمة في الوقت الحاضر : لأن هذه الدراسة لن تكون منتجة علميا ما لم تعتمد على دراسـات مستقلة عن المعجم الجـاهـلي إحصـاء وجدولة ومقارنة، وعلى دراسات مستقلة عن تطور الكلمة الشعرية العربية وتاريخها. والحال أن هذه الدراسات فقيرة جدا، والموجود النادر منها جزئي ومشتت، وأغلبه مطمور في أدراج الجامعات العربية كرسائل مخطوطة.

لقـد كان من الضروري الاشارة إلى هذا لكي أستطيع تبرير محدودية العمل الذي قمت به في هذا الفصل، رغم وعيي بالآفاق الواسعة التي تفتحها فهرسة معجمية لديوان شاعر جاهلي، مثل : (البناء الموضوعاتي ـ خصوصية

معجم الشاعر بين الشعراء الجاهليين ـ مسافة الانزياح الشعري عن المستوى الجاهلي العادي للتواتر المعجمي . . . الخ) .

1 ـ 2 : يقول الدكتور مفتاح في كتابه : تحليل الخطاب الشعري : «إن النظر إلى المعجم من الزاوية الدلالية ، أو فلنقل إن تناولهُ بالطريقة الأدبية يصبح أمراً وجيها يستمد مشروعيته من المنهاجية التي تتحكم فيه ، ومن الغايات التي يتوخاها . والتقنية التي تبناها هذا التناول هي أنه نظر إلى المعجم ـ مدة طويلة ـ على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين . وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها ، كونت حقلاً أو حقولاً دلالية» (مفتاح : 85) .

ولكن ما هو بالضبط مفهوم الكلمة الذي يمكن أن نقرأ على ضوئه معجم تأبط ؟ وما هو مفهوم العائلة اللغوية ؟

1 ـ 3 : إن التعريف العربي للكلمة واسع ومتنوع ومختلف حسب المجالات العلمية التي تناولتها ، وهو يتراوح بين المفهوم النحوي الدقيق ، والمفهوم النقدي الواسع .

يقول سيبويه : (والكلم اسم جنس واحده كلمة) : «الكلم اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل» (سيبويه 1 : 21) . فيخصص الكلمة حتى تصبح حرفا من حروف المعاني .

ويقول اليزيدي : «قال عبد الرحمن : قال أبو سعيد عمي (الأصمعي) : سمعت شيخا من بني كنانة من أهل المدينة قال : كان حسان بن ثابت إذا تنوشد الشعر قال : هل أنشدت كلمة الحويدرة ؟ قال أبو سعيد : يعني هذه» وذكر القصيدة المفضلية الأصمعية للحادرة ومطلعها :

بكرتْ سُمَيَّةُ بكرةً فتمَتّعِ * وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لم يَرْبَعِ (الحادرة : 43)

ويقول ابن سلام أثناء حديثه عن الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية :

«والثالث الحويدرة ، وهو شاعر ، وهو يقول في كلمة له طويلة» ويورد أبياتا من العينية السابقة (ابن سلام 1 : 186) فيعممون الكلمة حتى تصبح قصيدة طويلة .

وواضح أن تعريف النحو أدق من إطلاق النقد ، وهو ـ للتخصص ـ أولى بالاعتبار . ولكن بيير غيرو يفرق بين كلمات المعنى وكلمات البنية ، أو بين

الكلمات الأساسية في الجملة النحوية وأدوات الربط. ويميز من بين الكلمات الأساسية : الكلمات المفاتيح، وهي : «كلمات ذات تواتر ينزاح عن العادي» (غيرو : 64).

ويعلق مولينو ـ تامين على هذا التعريف بقولهما :

«الكلمات الموضوعات Mots-Thèmes ، والكلمات المفاتيح Mots-clefs ، تسمح باكتشاف العناصر التي تبدو لنا ـ عن طريق الحدس ـ في قلب المعجم، وبالتالي في قلب الموضوعاتي والخيالي للشاعر (مولينو ـ تامين : 104).

ولأن الغاية من هذا الفصل هي رسم الحقول الدلالية واكتشاف الموضوعات الملحة فلم أعط الاعتبار إلا للكلمات الأساسية : كلمات المعنى، وتركت جانبا كلمات العلاقة / البنية / الربط، لأن أهميتها تبرز أساساً في المستوى التركيبي لا في المستوى المعجمي.

1 ـ 4 : أما عن مفهوم العائلة اللغوية فيقول الدكتور عبد الكريم حسن معتمدا على جان بيير ريشار :

«تستند العائلة اللغوية إلى ثلاثة مبادىء : الأول هو الاشتقاق. والثاني هوالترادف. والثالث هو القرابة المعنوية. فالعائلة اللغوية تجمع داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، والمترادفات، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة أضعف من صلة الترادف» (عبد الكريم حسن : 32/33).

ووظيفة العائلة اللغوية في المعجم الشعري هي حصر الحقل الدلالي، وبناء الموضوع. وكلما تكثفت العائلة اللغوية بتكرار الكلمات المفاتيح، وكلما اتسعت بالترادف والقرابة المعنوية، كلما كان الموضوع رئيسيا.

1 ـ 5 : استخرجت من معجم مفهرس لألفاظ تأبط شرا (بوزفور : 78 وما بعدها) الموضوع / الهاجس : المتميز عن باقي الموضوعات بكثافة التواتر، ووضعت جدولا لتواتره (عدد مرات وروده في الديوان).

كما وضعت بعد ذلك فهارس للأعلام (أشخاصا وقبائل وأمكنة) وأتبعت كل علم برقم أو أرقام موقعه في الديوان (رقم القصيدة ثم رقم البيت).

وأخيرا قاربت المستوى المعجمي بقراءة ركزت على بنية الكلمة في المعجم، وبنية الاسم العلم، والوظيفة الشعرية للموضوع / الهاجس.

2 ـ الموضوع الهاجس :

الموضوع الرئيسي في شعر تأبط شرا، والذي يشمل أكثر من 90٪ من مواد المتن (ومجموعها 1800 مادة) : هوالصراع مع العدو، والفخر بالنكاية فيه (غارات ـ رفاق ـ أعداء ـ قتال ـ قتل ـ هرب ـ نهب ـ انتظار المصرع والتفكير فيه . . . الخ).

وبوسائل الحيلة والخداع والجري على القدمين.

وفي حالات الجوع والعطش والعري والفقر والسهر والحذر.

وكل ذلك في إطار بيئة صحراوية قبلية رعوية (بأرضها وسمائها وليلها وشمسها وحيواناتها وقبائلها).

ولا يشكل الموضوع الآخر بعد الموضوع الرئيسي (اللهو بالمرأة والخمر والشكوى من الحب) إلا 135 مادة من 1800 مادة، أي ما يقل عن 8٪ من المتن.

فإذا أضفنا إلى هذه القلة :

ـ تعدد أسماء المرأة (إبنة الحر ـ أسماء ـ سعدى ـ سعاد ـ سليمى ـ أم عمرو ـ ليلى ـ هند . . . الخ)

ـ وورود هذه المواد في مقدمات القصائد والمقطوعات أو في الأبيات المفردة، تبين لنا أن موضوع المرأة/الخمر، لا يشكل هاجسا ملحا في شعر تأبط.

وفي الموضوع الرئيسي الكبير : الصراع مع العدو والفخر بالنكاية فيه : مواضيع فرعية متعددة منها : الفخر بالأخلاق ـ بالقتل والنهب ـ بالسرعة في العَدْو والنجاء ـ بتعسف القفر وقتل الغيلان ـ وصف الصحراء قفرا وماء ووحشا وليلا . . .

وكل هذه المواضيع تحتاج إلى جداول للتواتر، وإلى قراءة لهذه الجداول، ولكنني سأختار للجدولة موضوعا أساسيا من هذه المواضيع هو :

(العَدْوُ على القدمين).

وذلك من جهة : لحجمه في المتن (200 مادة من مواد المعجم البالغ مجموعها 1800 مادة).

ومن جهة أخرى لسريانه حتى في باقي المواضيع، وفي شعر تأبط كله كروح للبنية وليس كلمات فقط :

جدول التواتر لموضوع (العَدْو)

ا ـ الانسان :

المـادة	عدد مرات ورودها في الديوان	المـــادة	عدد مرات الورود
الشـد	09 مرات	الأين ـ الحفاء ـ الرجوع	
النجاء	09	الزحزحة ـ الزيادة ـ السبق ـ السير	مرتان لكل مادة
الجري / الجراء	07	السوْق ـ الحشو ـ العدو ـ النمو	
المجيىء	06	الوخد ـ وقع الخطو ـ وَلَه الشد	
الاتيان	05	التولية ـ التيميم	
الاياب	05		
الحث	04	الأَمّ ـ البنان ـ جوب الآفاق	
الأدبار	04	الجود بالجري ـ الجولان ـ انخراق	مرة واحدة
الرواح	04	الجري ـ الخطو ـ المخالطة	
الزاد	04	التدارك ـ الدنو ـ الذلاقة	لكل
الساق	04	الذميل ـ الرجْل ـ الراجلون	
الفوت	04	الارسال ـ الارتقاء ـ السبت	مادة
المشي	04	السريح ـ السفر ـ مشعوف	
الأثر	03	النجاء ـ الاصعاد ـ العجلة	
الدخول	03	الاعتلاء ـ اعتراق النعام ـ المغادرة	
الذّهاب	03	قبيض الشد ـ الاقبال	
السرعة	03	القدمان ـ التقريب ـ قطع	
العودة	03	الأودية ـ القاء الأرواق	
المر	03	تعسف القفر ـ الانتهاء	
النعل	03	الهرولة ـ الاهواء ـ التواتر	
النظـر	03	الـوفـد	
الهرب	03		
المجموع	96	المجموع	

II ـ الحيوانات المعادلة :

المـــادة	عدد مرات الورود
الطير : ذا جناح، خفاق ـ ظلال الطير، يا طير	5
الخيل : ذا عذر، جياد، اشقر، غيداق	4
الحمير : الجأب، ذا العانة، المسحل	3
الظباء : أم خشف	2
العقاب : عقاب تدلى	2
النعام : رئال، ظليم، ظليم، نقنق، عفاء، مغابن، قوادم، حص استدراج الفيفا، مـد المغابن، أزج، زفازف، زلوج، مسبطر، هزرفي، هزف، هزروف	17
	33

عدد المواد : 96 + 71 + 33 = 220 مادة.

3 ـ فهارس الأعلام :

3 ـ 1 أعلام الأشخاص

المادة	الموقع	المادة	الموقع	المادة	الموقع
البجلي	1:22	سعدى	9:24	الكاهن الحامي	2:34
ابن براق	10:21	سليمى	1:27	لكيز	1:23
تأبط شرا	2:30+1:2	سوار بن عمرو	6:29	ليث بين بكر	14:14
ثابت	+29:21	الشليل	5:28	الليثي	10:14
	+1:27	شمس بن مالك	1:23	ليلى	1:42
	+2:27	الشنفرى	9:10+1:10	مُرّة	6:24+2:24
	+32:28		26:10+	أم مالك	1:14
	1:5+1:29	صريم	2:5	منيعة	1:40
جندب	1:5	ابن ضبيع	6:28	النفاثي	5:28

حاجز	8:29+1:16	عامر	4:28	نوفل	5:28
ابن حاجز	5:37	عمرو	3:20	هند	2:13
ابن حري	7:28	أم عمرو	26:28	أبو وهب	1:2
ابنة الحر	3:21	عمير	1:39	ابن وهيب	6:28
الأحل	1:28	ابن عميثل	1:31		
ابن حليس	7:28	آل المغفل	7:28		
آل المخبل	6:28	الأقارع	3:17		
ابن رياح	8:28	ابن قوقل	4:28		
أسماء	4:21	ابن كرز	10:28		
سعاد	2:36	ابنا كلاب وعامر	3:17		

2.3 : أعلام القبائل :

المادة	الموقع	المادة	الموقع
الأزد	6:34+11:29+1:29	عقيل	6 : 14
بجيلة	4 : 34	العوص	6:40+5:40+1:37+1:20
بكر	2 : 32	فهم	11 : 29 + 10 : 11 + 1 : 7
ثمالة	4 : 34		1 : 34 + 2 : 32 +
جديلة	3 : 5	قريم	3 : 4
جندع	24 : 28	قسر	4 : 37
حمير	6 : 14	قيس	4 : 16
خثعم	4 : 37 + 4 : 34	كعب	3 : 4
خندف	4 : 16	كلب	24:28+2:3
سعد بن ليث	24 : 28	لحيان	5:11 + 4:11
سهار	3 : 4	بنو مراد	2 : 46
بنو عتير	2 : 4	النفاثيين	7 : 14
هدوان	1 : 7	هذيل	5 : 34

3 ـ 3 : أعلام الأماكن :

المادة	الموقع
أفياد	1 : 32
ألباث	1 : 39
بدبد	1 : 8
بَوىً	6 : 40
التلاعة	8 : 14
المثلم	1 : 38
الجبا	2 : 10
جهرم	1 : 38
دومة	3 : 20
الرتيلة	3 : 3
رحى بطان	1 : 44
الرهط	9 : 21
رهوبطن	5 : 36
الزليفات	8 : 28
ضجنان	7 : 21
ظر	9 : 14
عرعر	9 : 14
ذوعنان	1 : 8
عوابن	6 : 40
العيكتان	10 : 21 + 3 : 10
فيفان	10 : 40.
قرن	4 : 14
مأثول	1 : 8
مرامر	2 : 3
مروان	5 : 28
منشد	1 : 8
موعل	1 : 32
الهضب	3 : 3

4 ـ قراءة المعجم :

4 ـ 1 : بنية الكلمة :

ونتخذ كمنطلق لقراءة بنية الكلمة : المقطوعة رقم 33 في الديوان. تقول المقطوعة :

ولقدْ عَلمْتُ لتَعْدُوَنَّ * عَلَيّ شِيمٌ كالحَسَائِلْ
يأكُلْنَ أَوْصَالاً ولَحْماً * كالشُّكَاعَى غير جَادِلْ
يا طَيْرُ كُلْنَ فإنَّنِي * سمٌّ لكن وذُو دَغَاوِلْ.

4 ـ 1 ـ 1 : دلالة الكلمة :

للشعر الجاهلي خصائص تميزه عن غيره، وأعتقد أن هذه الخصائص تكمن أساساً في المستوى المعجمي : ذلك أن كلمات الشعر الجاهلي تملك طبيعة

مزدوجة : فهي من جهة : غريبة جافة حوشية، وهي من جهة أخرى نوافذ
سحري رائع ومثير وحيوي. إنها كالأوجه اليابانية أو الصينية تبدو لأول
متشابهة متقاربة متناسخة، ولكنها بعد المعرفة الحميمة تفترق وتتنوع وتت
وتتكشف عن ألوان من الاختلاف لم تكن تخطر بالبال. أو هي كاللوز
صلبة، ولكنها بعد مشقة الكسر والمعالجة تلد النوى الطرية الحلوة ا
المذاق. كيف نستطيع أن نكسر اللوز؟ فقط بالطريقة التي ذكرها أبو
لفهم وذوق الوجه الجميل :

يزيدك وجهُه حُسْناً * إذا مَا زِدْتَـه نَظَـرَا

وأعتقد أن علينا أن نراعي في فهم المعجم الجاهلي أربع خصوصيات

الأقل.

*** خصوصيـة الخطـاب :**

فالخطاب الذي نتعامل معه هو شعر أولا، ليس خطبة أو مثلا أو
أو كلامـاً يوميا عادياً، إنـه شعر. ولذلك لا يكفي أن نعود في فهم المق
السابقة (ولقد علمت. . .) إلى المعاجم، لأننا لن نجد فيها اهم مما نجا
(اللسان) مثلاً :

شيم : «الأشيم من الدواب ومن كل شيء : الذي به شامة، وا
شيم. . .

والشيم السواد، وشيم الابل وشومها : سودها. . .» إلخ.

أي أننا نجد صفة دون موصوف، ونحتاج في فهم الموصوف إلى م
القراءة، إلى السياق، وهنا نجد ما هو أغرب : ذلك أن علوم اللغة تعلم
الخطاب اللغوي كلما تقدم كلما ضاق، أي أن المتكلم ـ والسامع من بعده
تقدم الكلام كلما تقلصت الاختيارت أمامهما، وتحددت الأشياء، وازدادت
ووضـوحـا. ولكني اتقـدم في هذا الخـطاب الشعـري فأجـد «الشيم» ا
«السحائل» أي البقر، وأجدها تأكل ـ لا كالبقر ـ لحما، ولحم ميت :

يأكلن أوصالاً ولحماً * كالشُّكَاعَى غير جَادِلْ

ثم أجدها في البيت التالي فجأة طيرا :

يا طيرْ كُلْنَ فإنَّني * سمٌّ لكن وذو دَغَاوِلْ

وهكذا ـ وعلى النقيض من الخطاب اللغوي العادي ـ فكلما استمرت القراءة في السياق الشعري كلما اتسعت الدلالة وتعقدت وتكثفت حتى تصبح الكلمة الواحدة (شيم) مثلاً : لا علامة لغوية لها مرجع خارجي معين، ولكن رمـزا مكثفا لعالم واسع : تلتقي فيه آكلات اللحم الميت (دواب كالضباع أو طيورا كالرخم) لتنسج صورة شعرية/رمزاً شعريا للموت كما يتصوره شاعر جاهلي.

*** خصوصية البيئة :**

إن البيئة التي تتحدث في هذا الشعر، ويتحدث هذا الشعر عنها، هي بيئة عربية أعرابية جاهلية، هي مجتمع بدوي قبلي رعوي قديم، يعيش في إطار طبيعة معينة ونمط حياة معين، ونمط قيم وتصورات معين. ولا تكفي في فهم هذه البيئة ـ وبالتالي سراديب شعرها السحرية ـ المعاجم اللغوية، بل لا بد من استثـمار مصادر أخرى (لغوية وشعرية وتاريخية وجغرافية وخرافية ودينية. . . الخ) لفهم وتذوق وتشرب المناخ الذي شكل هذا الشعر وتلقاه وحفظه.

وهكذا فإن المقطوعة السابقة ستزداد سعة وغنى :

ـ إذا عرفنا من (أيام العرب) أن أغلب الموت الجاهلي قتل، وأن القتل هو الميتة المثلى في الشعر.

ـ وإذا عرفنا قول الشنفرى :

إذا ما أتَتْنِي مِيتَتِي لم أُبَالِها * ولَمْ تُذْرِ خَالاَتِي الدُمُوعَ وعَمَّتِي

وقوله

لاتَقْبُرُونِي إن قَبْرِي مُحَرَّم * عليكم، ولكن : أبشري أم عامر

ـ وإذا عرفنا من (الحيوان) للجاحظ : وأنشد :

تركوا جَارَهُم تَأْكُلُه * ضَبُع الوادِي وتَرْمِيه الشَّجَرْ

«يقول : خذلوه حتى أكله ألأم السباع وأضعفها، وقوله : ترميه الشجر، يقول : حتى صار يرميه من لا يرمي أحداً» (الجاحظ 6 : 454).

أي أن الميتة المثلى وهي القتل في العراء، لها وجه آخر : هو التعرض للضباع، هو أن يصبح لحم البطل العزيز مباحا لألأم وأذل السباع، والأفظع من ذلك أن «الضباع تركب أيور القتلى والموتى إذا جيفت أبدانهم وانتفخوا وأنعظوا. . .

وقال عباس بن مرداس السلمي :

«فلو مات منهم من جرحنا لأصبحت * ضباع بأكناف الأراك عرائسا»
(الجاحظ 6 : 46 + 6 : 453)

وهكـذا تصبح كلمة (شيم) عالما معقدا من العز والذل والحياة والموت والبطولة والقدر. على أن الكلمة المركزية في المقطوعة ليست هي كلمة (شيم) بل هي كلمـة (شكـاعى) لأن الشـاعـر لا يتحدث في المقطوعة عن الضباع والطيور، بل عن نفسه، عن موته، عن لحمه المضاع الذي هو كالشكاعى.

«والشكـاعى نبت، قال الازهـري : رأيتـه بالبـادية، وهـو من أحرار البقول. . . والشكاعي شجرة صغيرة ذات شوك. . . زهرتها حمراء. . . وقال أبو حنيفة : الشكاعي من دق النبات، وهي دقيقة العيدان صغيرة خضراء، والناس يتداوون بها» (اللسان : شكع)

«وكانت أم الهيثم الاعرابية. . . تنشد :

إذا لم يكن فيكُنَّ ظلٌّ ولا جَنىً * فأبعدكُنَّ الله من شِيَرَاتِ

تريد : من شجـرات، الا أن لغتها أن تبدل الجيم ياء وتكسر الشين فتقول : شِيَرَة. فقلت لها : كيف التحقير؟ فقالت : شُيَيْرة، وقالت : بالطائف شييرة فيها شفاء من سبعين داء تسمى الشكاعي» (السجستاني : 41/42)
فأي تحقير لأي دواء ! و«أية دويهية تصفر منها الأنامل»

- لأن تأبط بطل متحرك باستمرار ولا يقعد، فلحمه ضامر دقيق (شكاعي).
- ولأن تأبط كريم، فلحمه طعام وقِرىً ودواء (شكاعي)
- ولأن تأبط عزيز فلحمه حتى بعد أن يموت مُرّ (سم ودغاول)، شوك (شكاعي).

وهو يثأر حيا وميتا كالشنفرى : «قال مُؤَرِّج : قال الازدي : كانت حلفة الشنفرى على مائة فتيان من بني سلامان، فبقي عليه منهم رجل الى أن قتل، فمر رجل من بني سلامان بجمجمته فضربها فعقرته فمات، فتم به عدد المائة» (الانباري، 197).

وهكذا يجمع الشاعر هذا الاحساس المركب بالحدة والكرامة، وبالمرارة والضياع، في كلمة صغيرة هي (الشكاعي) تنغلق على سرها شيئا فشيئا حتى تصبح خشنة صلبة لا يكسرها المعجم وحده.

خصوصية العصر :

العصر الجاهلي ـ سواء بزمنه أو بطبيعة الحياة العربية فيه ـ كان أقرب من عصرنا الى التصور الانساني القديم للفنون. وقد «بدأ الفن كعمل حيازة، وهو يبدو كوسيلة منحها الانسان ليلتحق بالعالم الخارجي، وليلطف الفرق في الطبيعة الذي يفصله عنه، والخوف الذي يحسه امامه. وفي الآثار الاقدم نشاهد مظهرا مزدوجا، ففي بعضها يحاول الانسان أن يرتسم على الكون وان يضع عليه طابعه وتوقيعه وأن يتسجل فيه. وفي البعض الآخر يحاول ان يلحق الكون به ويجعله له. وفي الحالين يوجد سعي للحيازة : ان يختم بصمته فيه، أو بالاستيلاء عليه في شكل صورة : هي نسخة أخرى أصبحت مطوعة خاضعة. ففي الحالة الاولى ارتسام، وفي الحالة الثانية تسلط. والارادة في الحالتين هي هي» (رينيه هويغ 1 : 56).

لذلك فإن الكلمات في الشعر الجاهلي ينبغي أن لا ينظر اليها كعلامات لغوية محضة وظيفتها الوحيدة هي حمل الرسالة الدلالية.

ـ فلأنها كلمات شعرية، ينبغي النظر الى قيمتها الجمالية ووظيفتها الشعرية.

ـ ولأنها كلمات شعرية من العصر الجاهلي، ينبغي النظر اليها كوسائل لامتلاك العالم والتأثير فيه. ولذلك حين يقول تأبط :

يَا طَيْرُ كُلْنَ فإنني * سمٌ لكنَّ وذُو دَغَاوِلْ

فإنه يشحن هذه الكلمات بقوة سحرية تحولها الى سهام تصطاد الطيور بعد موته كما كان يصطادها في حياته، وتمتلك العالم بالشحنة الروحية التي

أخرجت وركبت وتلت مرارا ـ وفي طقس معين ـ هذه الكلمات. اننا نستطيع أن نقرأها قراءة بسيطة فَلا نجد فيها الا المرارة التي نجدها في موقف ابن الزبير وقد أتاه قتل اخيه مصعب بعد أن خذله جيشه «فتمثل بهذا البيت :

خذيني فَجُرِّيني جَعَارِ وأَبْشِرِي * بلحم امرىء لم يَشْهَد اليَوْمَ نَاصِرُه
(الجاحظ 1969 : 6 : 449)

ولكننا نستطيع أن نستحضر القوة السحرية القديمة للكلمة فنجد فيها جزءاً من القوة القاهرة الساخرة التي نحسها في الآية الكريمة «ذق، إنك أنت العزيز الحكيم» الدخان 49.

خصوصية الشاعر :

ولا أقصد بالشاعر هنا البناء الفردي السايكولوجي، أو البناء الاجتماعي، ولكنني أقصد العالَم الشعري النوعي : عالم «تأبط شرا» كما تنسجه قائمة معجمه والموضوعات والحقول الدلالية فيها.

وفي إطار هذا العالم فإن كلمة (لتعدون) في قوله :

ولقد علمت لتعدونَّ * عَلَيّ شيم كالحسائل

يصبح لها بالجناس الاستبدالي (كما حددناه في البنية الايقاعية) حمولة واسعة من الدلالة :

ـ إن حرف الجر (على) يرشحها لأن تعنى «عدا فلان عدوا . . . أي ظلم ظلما جاوز فيه القدر» (اللسان : عدا)

ـ ولكن الموضوع الهاجس في معجم تأبط (العدو أي الجري والنجاء) يعطيها أيضا هذا المعنى «عدا الرجل والفرس وغيره يعدو عدوا . . . أحضر . . . والعدو الحضر» (اللسان : عدا)

وبهذا الاشتراك الدلالي : لا يقتصر الامر على أن ضبعا ذليلة ولئيمة تعتدى على تأبط العزيز الكريم.

بل أن ضبعاً عَرْجَاء «وأجناس الحيوان التي لا تستطيع أن تسمح بالمشي ضروب منها الضبع لأنها خلقت عرجاء فهي أبدا تخمع» (الجاحظ 1969، 5 : 212).

إن ضبعا عرجاء هي التي تعدو فتلحق تأبط شرا : ذلك العداء الذي قال :

لا شيءَ أسرعُ مني ليس ذا عُذَرٍ * وذا جناح بجنب الرِّيد خفَّاق

فيا ضيعة الموت !

وحين نسمع تأبط يقول :

يَا طَيْرُ كُلْنَ فإنني * سمٌ لكنَّ وذُو دَغَاوِلْ

فإننا نتذكر الغول ذات الغوائل والدغاول، التي كان تأبط ـ وهو حي ـ يفخر بقتلها.

ـ والغول جن (ابنة الجن يسميها تأبط)
ـ تعيش في الخلاء (عَظَاءَةُ قَفْر)
ـ ولكنها تعيش في الخلاء الذي كان معمورا : يقول أوس بن حجر :

لليلَى بأعْلَى ذِي مَعَارِكَ مَنْزِلُ * خَلاَءٌ تَنَادَى أَهْلُهُ فَتَحَمَّلُوا
تبدل حَالاً بعد حَالٍ عهدَتُه * تَنَاوَحَ جِنَّانٌ بهن وخُبَّلُ
(أوس : 49)

وإذن فكأن الجن (والغول جن) أرواح الحياة الماضية، أرواح الموتى :

يا طير كلن فانني * سم لكن وذو دَغَاوِلْ

هل هو تأبط الذي ـ وكان حيا يقتل الغيلان ـ يصبح بعد موته غولا يغتال الأحياء ؟ فيا سخرية الموت !

بهذه الروح في التعامل مع كلمات تأبط شرا، التي تحترم وتراعي خصوصيتها النوعية، رأينا في أبيات المقطوعة السابقة كيف تزدوج الدلالة في الكلمات :

ـ فالموت هو الضبع العرجاء وهو الطير المحلق معا.
ـ ونهاية البطل موت عزيز هو القتل في العراء لا الاحتضار على سرير
وموت ذليل أيضا حين تأكله الضباع
ـ ولحمه لحم كريم ودواء شاف كدم ملوك الجاهلية

وهو أيضا لحم مر كالسم والشوك.
- وهو يرى في العداء عدوا، وفي العدو عداء
- وهو يقتل الغول ليتقمصها فيصبح - هو الآخر - بعد موته، غولا.

4 ـ 1 ـ 2 : صيغة الكلمة :

هذه النظرة المزدوجة في دلالة الكلمات تنعكس في صيغها : ذلك أن للشاعر وَلَعاً فائقا بالتثنية في الكلمة الواحدة. سواء كانت هذه التثنية :
- **تثنية عادية** : (اليدين - الكفان - عينيه - قدميّ . . . الخ).
- **أو تثنية خاصة** : فالغول لها حلتان :

عَظَاءَةٌ قفْر لها حُلَّتَانِ * من ورق الطَّلْح لم تُغْزَلاَ

وكان يمكن أن تكون لها حلة واحدة، أو أن تكون عارية.
والراعية (تحمل قَلْعَيْن)
والصعاليك إذا غزوا (فزعوا أم الصبيين)
والغول (تدعى الشرتَيْن)
وهي تثنية لا تجد تفسيرها إلا في الاطار البنيوي العام لمعجم تأبط : إطار النظرة المزدوجة للحياة.

- **أو تثنية خارقة** : يخرج فيها الشاعر عن قواعد الخطاب اللغوي، وذلك حين يقول مثلاً :

فلم أر مِثْلَ مَحْبُوٍّ أَتَاهَا * ولم أَرَ مِثْلَ فيها مَلْثَمَيْنْ

يقول ابن جني عن هذا البيت (والكلمة الأخيرة فيه) بعد أن تلمس له عدة تقديرات :
«وكيف وجهت الأمر ففيه اتساع طريف غريب، وذلك أن (مِثْلاً) واحد، كما أن الفم واحد، وأنت إنما تقول : لم أر مثل زيد رجلا . . . ولا تقول : لم أر مثل زيد رجلين» (الديوان 357).

وحين يقول تأبط شرا :

إِذا ما تركتُ صاحبِي لثلاثةٍ * أو اثنين مِثْلَيْنَا فلا أُبْتُ آمِنَا

يقول ابن جني : «ثنى (مثلا) ولو أفرد لجاز لعموم مثل، وعلى ذلك جمع، قال الله سبحانه (ثم لا يكونوا أمثالكم) إلا أن الآية أقوى من البيت، وذلك أنه في البيت جاء بعد عدة معروفة، لأن اثنين لا يكونان أكثر من اثنين، فالحاجة إلى التثنية ضعيفة (الديوان 341).

وأحسب أن ابن جني لو أنصف لرأى أن الحاجة إلى التثنية قوية وليست ضعيفة، لأن مصدرها في هذا المعجم طبيعة العالم الشعري وطبيعة بنيته لا قواعد الخطاب اللغوي العادي.

- التكرير : داخل الكلمة الواحدة، سواء كان :
- تكريرا للصوت كما في الجناس الذاتي (نهنهت - حثحثت . . . الخ)
- أو تكرير للمعنى كما في قوله :

وأَحْتَضِر النادي وَوَجْهِيَ مُسْفِرٌ * وأَضْرب عِطْفَ الأَبْلَخ المتَخَيّلِ

يقول ابن جني عن كلمة (احتضر) في هذا البيت :

«أحتضر أقوى معنى من أحضر. قال أبو العباس ثعلب (شيخ ابن جني) : «اقتدرت على الشيىء أبلغ من قدرت لأجل ما فيه من الزيادة» (الديوان 338).

ومثل ذلك نجده في كلمة «اعتزمت» في قوله :

وكنت إذا ما هَمَمْتُ اعْتَزَمْتُ * وَأَحْرِ إذا قلتُ أَفْعَلاَ

هل يمكن أن نقول إن هذا الولع بالتثنية والازدواج الذي يندرج ضمنه تكرير الدلالة في الكلمة الواحدة، وتقويتها بالصياغة المختلفة، هو الذي أحس به أبو العلاء المعري في شعر تأبط شرا، وهو الذي جعله في (رسالة الغفران) يرجح نسبة مقطوعة شعرية إلى تأبط شرا من خلال كلمة واحدة :

«فاستدللت على انهالك (المقطوعة) لما قلت (تِهِبَّادَا) مصدر تهبد الظلم إذا أكل الهبيد، فقلتُ هذا مثل قوله في القافية :

طيف ابنة الحر إذ كنا نواصلها * ثم اجتننت بها بعد التِّفِرَّاقِ

مصدر تفرقوا تِفِرَّاقا، وهذا مُطَّرد في تَفَعَّل وإن كان قليلا في الشعر. . . فلا يجيبه تأبط شرا بطائل» (المعري 360).

وذلك طبعا لأن تأبط كان قد أجاب فعلا، وبالايجاب، حيرجرة) وظباء «تهبادا» و«تفراقا» و«اجتننت» و«اعتزمت» . . . الخ .   اهلي .

4 ـ 2 : بنية الاسم العلم :

الازدواج الذي لاحظناه في بنية الكلمة يخترق بنية الاسم العلم أيضا في ديوان تأبط، سواء كان علم شخص أو قبيلة أو مكان.
ويمكن توصيف هذا الازدواج في نوعين من الثنائيات :

4 ـ 2 ـ 1 : ثنائية الصديق والعدو :

فالأشخاص في شعر تأبط هم إما :

معــه : ـ تأبط نفسه (تأبط شرا ـ ثابت ـ ابن عميثل)
ـ النساء الحبيبات (أسماء ـ سعاد ـ سعدى . . . الخ)
ـ الرفاق (الشنفرى ـ ابن براق ـ مرة ـ شمس بن مالك . . .)

أو ضده : (البجلي ـ جندب ـ حاجز ـ سوار بن عمرو ـ الأقارع . . .)

والقبائل هي :

ـ إما قبيلة تأبط وحلفاؤها : جديلة (فهم وعدوان) وقيس القبيلة الكبرى.
ـ وإما قبائل الأعداء التي كان يغير عليها تأبط وترصد له فيفلت عدوا، وهي :
(هذيل وبطونها : لحيان ـ كعب ـ قريم ـ سيار)
(الأزد وبطونها : ثمالة . . .)
(بجيلة وبطونها : العوص . . .)
(خثعم . . . إلخ).

والأماكن هي :

ـ إما أماكن الحب كأماكن الأطلال (منشد ـ مأثول ـ يدبد . . . الخ)
ـ وإما أماكن الحرب في ديار هذيل (معجم ما استعجم للبكري : البان ـ رهط ـ التلاعة . . .)
أو في ديار بجيلة (البكري : مروان ـ العيكتان)

إن هذه الثنائية بين الصديق والعدو تبدو طبيعية في الأشخاص والأماكن، ولكنها تبدو لافتة للنظر في القبائل : أن يكون للصعلوك العَدَّاء المغير على قدميه، ووحده، أو مع رفاق من قبائل مختلفة بعضها عدو لقبيلته، أن يكون له في قبيلته رَحِم وعليها عاطفة، فهذا هو الغريب :

فَهُمْ وَعَدْوَانُ قَوْمٌ إن لَقِيتَهُمُ * خَيْرُ البَرِيَّةِ عندَ كُلِّ مُصَبَّحِ
لا يَفْشَلُونَ ولاَ تَطِيشُ رمَاحُهُمْ * أَهْلٌ لغُرِّ قصائدي وتَمَدُّحِي.

4 ـ 2 ـ 2 : ثنائية الواقع والمثال :

ذلك أن الأشخاص في ديوان تأبط (أصدقاء وأعداء) هم :
ـ إما أشخاص واقعيون عاديون كبعض رفاق تأبط (مرة ـ ابن براق).
وبعض أعدائه (جندب ـ سوار بن عمرو)
ـ وإما أشخاص أمثلة يتفنن الشاعر في نسج صورها الرمزية، سواء كانت : أمثلة إيجابية كتأبط نفسه الذي يكاد يكون كل بيت شعري في الديوان خيطا في نسيج صورته المثلى.

وكرفيقه الشنفرى الذي يقول في رثائه :

فلا يَبْعَدَنَّ الشَّنْفَرَى وسلاحُهُ الحَدِيـ * ـدُ وشَدٌّ خَطْوُهُ مُتَوَاتِرُ
إذا رَاعَ رَوْعُ الموتِ رَاعَ وإن حَمَى * حَمَى مَعَهُ حُرٌّ كريم مُصَابِرُ

أو كانت أمثلة سلبية كصورة (الأحل بن قنصل) الذي يقول تأبط عنه :

نزلنا به يوما فَسَاءَ صَبَاحُنَا * فإنَّك عَمْري قَدْ تَرَى أَيَّ مَنْزِلِ
بَكَى إذْ رآنا نازلين ببابِهِ * وكيف بُكَاءُ ذي القليلِ المسبَّلِ

والقبائل أيضا يرتفع بعضها أحيانا إلى مستوى المثال :

فَلَوْ كَان من فِتْيَانِ قَيْسٍ وخِنْدِفٍ * أَطَافَ بهِ القَنَّاصُ من حيث أَفْزَعُوا
... وقد صِحْتُ في آثار حَوْمٍ كأنها * عَذَارَى عَقِيلٍ أو بكَارَةُ حِمْيَرَا

والأماكن يصبح بعضها علامة على حدود الوصف القصوى :

لعمرو فتىً نلتم، كأن رِدَاءَه * على سَرْحَةٍ من سَرْحِ «دُومَةَ» شَانِق

فسرح (دومة) هنا، كماء (صداء) وخمر (بابل) ووحش (وجرة) وظباء (جاسم) وبرود اليمن وسيوف الهند. . الخ حدود قصوى للوصف الجاهلي.

5. نتيجة عامة :

نخلص من هذه القراءة لبنية الكلمة، وبنية الاسم العلم إلى أن معجم تأبط شرا يتميز برغبة ملحة في عدم الاستقرار :

إنه ملتفت أبداً، متنقل أبدا، مزدوج أبدا.

- في بنية الكلمة وجدنا ازدواجية الدلالة، والولع بالتثنية في الصيغة

- في بنية الاسم العلم وجدنا الثنائية الناظمة للبنية

وكل ذلك يعكس في العمق : الموضوع / الهاجس (العَدْو/الجري/النجاء).

والمواضيع الفرعية الأخرى (الغول - الصحراء وحيواناتها - الغارة والنهب. . .) ليست إلا تنويعا لموضوع العدو، وعزفا له بآلات مختلفة.

إننا نحس في معجم تأبط بأن كل شيء يعدو :

الضباع تعدو : ولقد علمت لتعدوّن * عليَّ شِيمٌ كالحَسَائِلْ

والنعام والخيل والطير تعدو :

كأنما حَثْحَثُوا حُصّاً قوائمُه * أو أم خِشْفٍ بذي شَثٍّ وطبّاق

لا شيء أسْرَعُ مني، ليس ذا عُذَرٍ * وذا جناحٍ بجنب الرَّيْدِ خَفَّاقِ

والحرب :

وهم أَسْلَمُوكُمْ يَوْمَ نَعْفِ مرامِرٍ * وقد شَمَّرَتْ عن ساقها جَمْرَةُ الحربِ

والدهر :

حيث التقتْ فهم وبكر كلها * والدَّهْرُ يجري بينهم كالجَدْوَلِ

والموت :

وأن سَوَامَ الموت تجري خِلاَلَنَا * رَوَائحُ من أَحْدَاثِهِ وبَوَاكِرُ

والطيف :

يسري على الأَيْنِ والحياتِ مُحْتَفِياً * نفسي فِدَاؤُكَ من سَارٍ على ساقِ

أما تأبط نفسه فقد :

تأبط شَراً ثم راح أَو اغْتَدَى * يُوَائِمُ غُنْماً أو يُشِيفُ إلى ذَحْلِ

ونحن إذا التمسنا (طَرَفَة) وجدناه بين القوم (الحاضرين) :

فإن تَبْغِني في حَلْقَة القوم تلقنى * وإن تقتنصني في الحوانيت تَصْطَدِ

أما إذا التمسنا تأبط فلن نجده ـ ما دام حيا ـ مقيما :

مَتَى تَبْغِني ـ مَادُمْتُ حَياً مُسَلَّماً ـ * تجدني مع المُسْتَرْعِلِ المتَعَبْهِلِ

«واسترعل : خرج في الرعيل الأول في الغزو، قال تأبط : متى تبغني . . . البيت» (الأساس : رعل).

ونقيض عروة سمين :

أتهزأ مني أَنْ سَمِنتَ وأن ترى * بجسمي شُحُوبَ الحَقِّ والحق جَاهِدُ

أما نقيض تأبط فقاعد مقيم :

أَحُثُّ ثلاثاً نصفَ يوم وليلة * وأنت مريح عند بيتك أرْوَعُ .

وإذا ضاقت أخلاقه بمن حوله أو أخلاق من حوله به هَدَّدَ بِالذَّوبان في الآفاق :

إني زعيم لئن لم تَتْرُكِي عَذَلي * أن يسأَلَ الحيُّ عني أَهْلَ آفاقِ.

فإذا ذاب لم تلحقه الخيل ولا الطير ولا السحر نفسه، فقد روى أبو الفرج أنهم «ذكروا أن تأبط شراً أغار على خثعم فقال كاهن لهم : أروني أثره حتى أُؤخذَهُ لكم فلا يبرح حتى تأخذوه. فكفأوا على أثره جفنة ثم أرسلوا إلى الكاهن، فقبض قبضة من أثر تأبط، ثم نبذها وقال :

هذا ما لا يجوز في صاحبه الأخذ» (الديوان 197) فقال تأبط شرا :

ألا أبلغْ بَني فَهْم بْن عَمرو * على طُولِ التَّنَائِي والمَقَالَهْ
مَقال الكاهِنِ الحامِيِّ لما * رَأى أَثَري وقد أَنْهبتُ مَالَهْ
رأى قدمَيَّ وَقْعُهُمَا حَثِيثٌ * كَتَحْلِيل الظليم دعارئالَهْ
رَأَى بهما عَذَاباً كُلَّ عَام * لِخَثْعَمَ أو بَجِيلَةَ أو ثُمَالَةْ

على أن هاجس العدو وعدم الاستقرار يرق ويلطف حتى يصير روحاً لشعر تأبط كله على اختلاف المواضيع والصور والمواقف، ولا سيما موضوعي :

الحب والحرب : إن تأبط يجمعهما في كلمة واحدة (الضيق). يحس بالضيق في الحرب فيعدو، ويحسب بالضيق في الحب فيعدو أيضا.

يقول عن الحرب وقد حاصرته لحيان :

أقول للحيان وقد صَفِرَتْ لهم * عيابي ويومي ضَيِّقُ الحجر معور

يحس بأن اليوم «ضيق» فيكيد الموت ويكيد لحيان ويهرب من حيث لا يُظَن :

فخالطَ سَهْلَ الأرْضِ لم يكَدْحِ الصَّفَا * به كَدْحَةً والموتُ خَزْيَانُ يَنْظُرُ

ويقول عن الحب :

قد ضقتُ من حُبِّها مَا لاَ يُضَيِّقني * حتى عُدِدْتُ من البوس المسَاكينِ

يحس بأن الحب ضيق فيهرب أيضا :

إني إذا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بنائلها * وأمسكت بضعيف الوصل أَحْذَاقِ
نَجَوْتُ منها نجائي من بَجِيلَةَ إذْ * ألقيتُ ليلة خبتِ الرهط أرواقي

فهل هو حسن تخلص تقليدي ينتقل به الشاعر من مقدمة الحب إلى غرض الحرب ؟ هل هي مقابلة جمالية بين المرأة والحرب ؟ كمقابلة عنترة بين لمعان السيوف وبارق ثغرها المتبسم ؟

هل هي عقدة نفسية تجاه المرأة ؟

كل ذلك جزئي، وكل ذلك متعسف، لأنه يعطي للتأويل سلطة على الشعر تسحب منه نسقيته كشكل، وخصوصيته كجنس أدبي.

والأقرب إلى الشعر أن نفسر هذا النجاء من الحب والحرب معاً بها جس العدو، وروح عدم الاستقرار السارية في شعر تأبط. والاحساس بالضيق ليس من المرأة ولا من الأعداء، ولكنه إحساس فني عام يشكل نوعاً من البئر التي يمتح منها الشاعر معجمه.
لذلك (الاحساس بالضيق) يورد الشاعر في غير موضع كلمة (منخر) : لعلاقتها بتنفس العَدَّاء :

وأمرٍ كسَدِّ المنخرين اعتليتَهُ * فنَفَّسْتَ منهُ والمَنَايَا حَوَاضِرُ
. . . فذاك قَريعُ الدهر ما عاش حُوَّلُ * إذا سد منه منخر جاش منخر

«قريع الدهر» و«ما عاش حول». هذا هو تأبط الشاعر : متحرك أبداً : «على قلق كأن الريح تحته» كما سيقول المتنبي فيما بعد.

والشيء الوحيد الذي يملكه، ويركبه : هو نعله، فإذا حَفِيَ الرفيق جاد بها عليه :

ونَعلٍ كأشلاءِ السمَانَى نبذتُها * إلى صاحب حافٍ وقلت له : انعلِ

وإذا جاع الذئب طرحها له :

فولى بها جذلان ينفض رأسه * كصاحب غُنْمٍ ظافر بالتموُّلِ

فإذا ركب مرة واحدة في الديوان كله ناقَة كانت الناقة (حمراء)، وأسقطته فهاضت رجله (سلاحه الأساسي) ويسرت للآخرين أَسْرَه :

ويا رِكْبَةَ الحمراءِ يا شَرَّ رِكْبَةٍ * وكادتْ تكون شَرَّ ركبة راكبِ

هل لذلك تغيب ناقة الركوب عن معجم تأبط ؟ رغم حضورها القوي المكثف في شعر الشعراء الجاهليين ؟ وهل لذلك يغيب الفرس فلا يكاد يذكر بالنسبة لتأبط إلا كمنافس :

«لا شيء أسرع مني ليس ذا عُذَرٍ»

وهل لذلك يغيب النخل ؟ ويغيب الضيف ؟ وتغيب الأسرة ؟

أي بعبارة أخرى تغيب الاقامة والاستقرار ولو في مصطاف أو متربع، ويغيب الركوب ولو على ناقة.

نعم، إن الغياب نفسه ـ كالحضور ـ جزء من معجم تأبط. وغياب هذه المواضيع يدعم حضور (العَدْو على القدمين) والقلق والضيق وعدم الاستقرار.

تأبط شرا الشاعر لا يستقر أبدا، والآفاق نفسها تصيبه بالضيق فيطويها، ولو ملك لاخترق سقف الكون، ولكن، كما يقول أبو العلاء :

وهل يأبق الانسان من ملك ربه * ويخرج من أرض له وسماء ؟

لذلك يبقى في حدود كونه الخاص : متحركا أبداً كالكترون في نواة ذرة، وفضاؤه الشعري الأساسي كما ينسجه المعجم هو (بَيْنَ).

(بـين) الوجود والعدم. (بين) الحياة والمو ت، (بين) الحب والحرب، (بين) الواقع والمثال، (بين) هذا وذاك، (بين) هنا وهناك، (بين الآن والماضي)، (بين الآن والآتي).

وجوهر دلالته الشعرية لا يكمن في الأطراف والعناصر، بل في «الحركة» بينها، في العَدْو، في الـ(بين).

ففي هذا الشِّعْبِ الشَّكْس بين الأطراف، تسكن الغول، ويسكن تأبط، ويسكن الشعر إن سكنَ.

الفصل الثالث

التـركيـب

للتركيب في الـدراسات الشعرية أشكال مختلفة توسع مفهومه وتغنيه، حتى لَيَكَادُ يصبح التركيب هو الشعر نفسه.

من هذه الأشكال :

ـ التركيب النحوي : **الجملة** : عناصرها وترتيبها والعلاقات الناتجة عن هذا الترتيب.

ـ التركيب البلاغي : **الصورة** : التي تنسج الوظيفة الشعرية للنصوص وفعاليتها في وجدان المتلقى.

ـ التركيب الشكلي : **البناء** : الذي يحقق تماسك النص شكلا وترابطه دلالة.

«ونـادرا ما تعـرف النقاد على المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة، أو باختصار على شعر النحو ومَنتوجه الأدبي : أي نحو الشعر، كما أن علماء اللغة كادوا يهملونها نهائيا، أما الكتاب المبدعون فعلى العكس من ذلك، تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة».

(ياكوبسون : عن : كوهين : 175).

وسيحـاول هذا الفصـل إبـراز خصـائص التركيب النحوي والبلاغي والشكـلي في شعر تأبط شرا، معتمدا في رصد العناصر واستقرائها على نص مركزي في ديوان تأبط هو «القافية» المفضلية (أنظر نصها في ملحق الكتاب). (النص رقم 1)

مع الالتفـات إلى تجليات ظواهـر الـتركيب المكتشفـة، في القصـائـد والمقطوعات الأخرى كذلك.

التركيب النحوي

الجملة

1 ـ الضمائر :

لتسهيل عملية التحليل والاستقراء يمكن تقسيم القصيدة «القافية» (النص في الملحق) دلاليا إلى أقسام ثلاثة :

القسم الأول يبتدىء من المطلع إلى البيت الثالث عشر

القسم الثاني يبتدىء من البيت الرابع عشر إلى البيت الرابع والعشرين

القسم الثالث من البيت الخامس والعشرين إلى البيت الأخير.

ـ في القسم الأول ينسج النص عملية تخلص الذات وهربها من الآخر (الحبيب المبتعد : أسماء ـ العدو المطارِد : بجيلة)

ـ وفي القسم الثاني يركز النص على الذات بعد النجاة، وصفاتها وأخلاقها.

ـ وفي القسم الأخير يعود الآخر (العاذلة) ليهيىء الذات مرة أخرى للعدْو والنجاة، فتنغلق الدائرة ويكتمل النص.

1 ـ 1 : خارطة الضمائر في النص بأقسامه الثلاثة هي كما يلي :

ـ المتكلم : 35 مرة ـ المخاطب : 14 ـ الغائب : 44 = 93

ـ الضمائر البارزة : 72 ـ المستترة 21
ـ ضمائر المذكر. 72 ـ ضمائر المؤنث : 21
ـ ضمائر المفرد (متكلما ومخاطبا وغائبا) : 84 ـ ضَمائر الجمع : 09

فإذا فرقنا بين الضمائر الفاعلة المؤثرة والضمائر المنفعلة المتأثرة، كالفرق بين ضمير المتكلم الفاعل المؤثر، وضميري الغيبة المتأثرين في البيت التالي :
بَادَرْتُ قُنَّتَهَا صحْبِي، وما كسَلوا * حتى نَمَيْتُ إليها بعد إشْراقِ.

كانت الضمائر الفاعلة في النص : 55 ـ والضمائر المنفعلة : 37

1 ـ 2 : غير أن الضمائر لا تتبع في واقع النص البنية النحوية المجردة للضمائر (متكلم ـ مخاطب ـ غائب). إن النص يعبر بالغائب عن المتكلم في كثير من الأبيات. مثل قوله في البيت 11 :

كأنما حَثْحَثُوا حُصّاً قَوَادِمُه * أو أُمَّ خِشْفٍ بذي شَثٍّ وطبَّاقِ

حيث يعود ضمير (قوادمه) إلى الظليم في البنية السطحية للجملة، ولكنه في العمق يعود إلى تأبط الذي يشبه الظليم في نجائه.
وكذلك قوله في البيتين 16، 17 :

سَبَّاقِ غَايَاتِ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِه * مُرَجِّعِ الصَّوْتِ هَدّاً بين أَرْفَاقِ
عَارِي الظَّنَابِيبِ مُمْتَدٍّ نَوَاشِرُهُ * مِدْلَاجِ أَدْهَمَ واهِي المَاءِ غَسَّاقِ

حيث يَشِفُّ قناع (الغائب) عن تأبط المتكلم (الواصف الموصوف). بل إن ضمير الغائب الدال على المتكلم قد يحتل في القصيدة أغلب المساحة كما في القصيدة 19 في الديوان.

وقَالُوا لَهَا لاَتَنْكَحِيهِ فَإِنَّه * لَأَوَّلِ نَصْلٍ أَن يُلاَقِيَ مَجْمَعَا
فَلَمْ تَرَ مِنْ رَأْيٍ فَتِيلاً وحَاذَرَتْ * تَأَيُّمَهَا من لابسِ الليلِ أروعَا
قَلِيلِ غِرَارِ النَّوْمِ أَكْبَرُ هَمِّهِ * دَمُ الثَّأْرِ أو يلقَى كَمِيّاً مُقَنَّعَا
يَبِيتُ بِمَغْنَى الوَحْشِ حتى أَلِفْنَهُ * ويصبحُ لَا يَحْمِي لها الدهرَ مَرْتَعَا

حتى يسفر الضمير عن (الضمير) في آخر القصيدة :

وكيف أُظَنُّ الموت في الحيّ، أو أُرَى * أَلَذُّ وأَكْرَى أو أَبيتُ مُقَنَّعا

وهكذا، إذا راعينا هذا التحويل الأسلوبي للضمائر فإننا يمكن أن نعيد رسم خارطة الضمائر بتعديل نسبة ضمائر المتكلم التي تصبح : 45 على حساب الغائب الذي يصبح 40، والمخاطب الذي يصبح 08 فقط أي أن نوع الضمائر الغالب في النص هو : **المتكلم ـ البارز ـ المذكر ـ المفرد ـ الفاعل.**

1ـ3 : هذا التفاعل الذي لاحظناه في الفقرة السابقة بين الضمائر ينعكس بشكل آخر في العلاقة بين الضمائر وأقسام النص. وتتجلى هذه العلاقة في :

ـ أن ضمير المخاطب الذي هو أقل الضمائر تواجداً في النص 93/8.
والذي يغيب عن أغلب أبيات النص، يتواجد في البيتين الأول والأخير معاً

ـ أن ضمير المخاطب في البيتين الأول والأخير ضمير ملتبس :
في البيت الأول يسكن ضمير المخاطب في وجدان المتكلم ويعبر عنه، فهو مخاطب ومتكلم معا.

ولأن النص يعبر عن العاذل في القسم الأخير بالمذكر تارة

يا من لعَذَّالَةٍ خَذَّالَةٍ أَشِبٍ * حَرَّقَ باللَّوْم جِلْدِي أيَّ تَحْرَافِ

وبالمؤنث تارة أخرى :

عَاذِلَتِي إنَّ بَعْضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ * وهل مَتَاعٌ وإن أبْقيتُه بَاقِي

فإن ضمير المخاطب في البيت الأخير :

لَتَقْرَ عنَّ عَلَيَّ السِّنَّ من نَدَمٍ * إذا تذكَّرْت يوماً بعض أخْلاَقِي

يقبل التذكير والتأنيث معا، دون إخلال بالوزن والدلالة، ولذلك وردت الرواية في كلمتي (لتقرعن ـ تذكرتِ) بالفتح والكسر معا في الشروح الثلاثة للمفضليات : الأنباري المرزوقي ـ التبريزي.

1ـ4 : في القسم الأول من النص : الأبيات 1 ـ 13، والقسم الأخير : 25 ـ 31

تتكاثف الضمائر وتتقارب نسبتها في كل قسم إلى المجموع :
مجموع الضمائر : 93 على 31 بيتا = 3 ضمائر لكل بيت :
القسم الأول 13 بيتا : 41 ضميرا
(فوق المتوسط)

القسم الأخير 7 أبيات : 24 ضميرا

بينما يتميز القسم الأوسط من النص بخلافهما :

11 بيتا : 28 ضميرا (تحت المتوسط).

بالاضافة إلى أن هذا القسم يضم بيتا خاليا كليا من الضمائر هو البيت 21 أي أن الضمائر تتكاثف حيث يوجد الآخر (أسماء - بجيلة في القسم الأول) + (العاذل/العاذلة في القسم الأخير).

1 ـ 5 : تتميز العلاقة بين الضمائر في النص كذلك بنوع من الحوار بين الذات والآخر :

الذات :

تأبط : (النص كله مقول تأبط)
أمر الرفاق (البيت 16)
إحكام القول (البيت 18)

الآخر :

أسماء : حلفها بالله - البيت 4
إعطاؤها الوعود - البيت 7
بجيلة : صياحهم وراء تأبط - البيت 10
العذالة : عذله في إنفاق المال - البيت 26
قرعه السن من ندم - البيت 31

الحي :

سؤالهم عن تأبط إذا غاب - البيتان 28/29.

إن صوت الذات المتكلم يحاور الآخرين ويروي أقوالهم ويغلبهم ويفحمهم، وينجو، ولكن منهم في القسم الأول من النص، إليهم في القسم الأخير. وكل الخطابات الأخرى في النص تسقط - تفشل - تُلْغَى.

1 ـ 6 : غير أن الآخر نفسه، في شعر تأبط يُقَنِّع الذات، فحين يقول تأبط في المقطوعة 9 من الديوان :

ثم انقضى عَصْرُهَا عنى وأَعْقَبَهُ * عصرُ المشِيبِ فقل في صَالح بَادَا

فإن المخاطب في فعل (قل) هو الذات.

وحين يقول في القصيدة 36 من الديوان.

يَقُول لِيَ الخليُّ وبات جَلْساً * بظَهْرِ اللَّيْل شُدَّ به العُكُوم
أَطَيْفٌ من سُعَادَ عَنَاكَ مِنْها * مراعَاةُ النجُومِ ومَنْ يَهِيمُ

فإن الغائب في البيت الأول (الخليّ) لا يقول إلا ما قاله المتكلم في مطلع القافية :

يا عيدُ مَالَكَ من شَوْقٍ وإِيرَاقِ * ومر طَيْفٍ على الأهوال طَرَّاقِ

أي أن الضمائر وأطراف الحوار الدائر في النصوص (تَتَمارَى) ويدعم بعضها بعضاً، أو بكلمة أدق، تدعم جميعها الذات المتكلمة في النص الشعري الغنائي. وإذن فخطاب الآخر له في شعر تأبط وظيفة محددة هي : إتاحة الفرصة لخطاب الذات، ليبدو، من خلال المقارنة والموازاة، أقوى وأبلغ، تماما مثلما هو وجود الآخر ككل - لا خطابه فقط - وسيلة فنية لابراز الذات ودعم وجودها. يقول في النص 16 من الديوان :

أَحُثُّ ثَلاَثاً نِصْفَ يَوْم ولَيْلة * وأنت مريح عند بيتك أَرْوَعُ

على أن التفاعل وتبادل الوظائف لا يحدث بين ضمير المتكلم وبين المخاطب والغائب فقط، بل يحدث أيضا بين الأنواع الأخرى للضمائر : فضمير المفرد الغالب قد يتقنع بضمير الجماعة :

طيفُ ابنةِ الحُرِّ إذ كُنَّا نُوَاصلها * ثم اجْتُنِنْتُ بها بعد التِّفرَّاقِ

والضمير الفاعل قد يتقنع بالضمير المنفعل :

تُولْولُ سُعْدَى أنْ أتَيْتُ مُجَرَّحاً * إليها وقد مَنَّتْ عَلَيَّ المقاتِلُ
وكَائِنْ أَتَاهَا هَارباً قبل هذه * ومِن غَانِمٍ فأين منك الوَلاَوِلُ

وذلك لأنه إذا كان الفعل عند سعدى (الآخر العاذل) هو جَرْح الآخرين، فإن الفعل الحقيقي والأساسي في عالم تأبط الشعري هو الافلات،

هو النجاة من مطاردة الآخرين، ولذلك فإن تأبط المهزوم في الظاهر (هارب مجرح) : منتصر في العمق (أفلح في النجاة).

1 ـ 7 : ولكن ما هي طبيعة هذا الضمير المركزي في شعر تأبط ؟ ضمير المتكلم. وهل لغناه وتعدد أقنعته وسريانه في الضمائر، دلالة ؟ وهل هو فعلا ذلك الضمير الفردي «الفرويدي» الذي نلحظه في الآداب الغربية، وفي كثير من أجناس الأدب العربي الحديث ؟

أو أنه في العمق قناع آخر لذلك الضمير التغلبي القديم : ضمير عمرو بن كلثوم في معلقته : ضمير القبيلة ؟ يمكن مقاربة هذا السؤال من زاويتين :

ـ زاوية تأبط نفسه في ثلاث من عيون قصائده :

ـ القافية النموذج في هذا الفصل (النص رقم 1 في ملحق هذا الكتاب)

ـ والقصيدة رقم 10 في الديوان وهي في رثاء الشنفرى (رائية) (النص رقم 2 في الملحق)

ـ والقصيدة رقم 23 في الديوان وهي في مدح ابن العم شمس بن مالك (كافية) (النص رقم 3 في الملحق)

إن تأبط شرا (الواصف الموصوف) في القافية، والشنفرى المرثي في الرائية، وشمس بن مالك الممدوح في الكافية : تتمارى صورهم، وتتصادى أصواتهم على عتبة النموذج والمثال إلى الحد الذي لا نستطيع معه أن نتلمس حدود الفرق بين الشخصيات، ولا حدود الفرق بين الواقع والمثال. ونستشف مما سبق أن تأبط المتكلم المفرد البارز المذكر الفاعل، لا يعبر عن ذات فردية سايكولوجية بقدر ما يعبر عن ذات جماعية، وليس كما تعيش في واقعها، بل كما تتصور نفسها في الحدود القصوى للطموح والدرجة العليا من سلم القيم والأخلاق.

ـ ويمكن مقاربة السؤال السابق من زاوية أخرى هي زاوية الشعر الجاهلي ككل، فنجد أن خطاب العاذلة المبرز لخطاب الذات منتشر في كل دواوين الشعر الجاهلي تقريبا. ويكفي أن نشير هنا إلى : امرىء القيس : (امرؤ القيس : 28)

ألا زعمت بَسْبَاسَةُ اليوم أنني * كبرتُ وأنْ لا يُحسنُ اللَّهْوَ أَمْثَالِي

كذبتِ لقد أُصْبي على المرءِ عِرْسَه * وأمنع عِرسِي أن يُزَنَّ بها الخالي

وزهير : (زهير : 230/229)

فيمَ لحَتْ إن لومَها عُذُرٌ * أحميتِ لوما كأنه الابَرُ
حتى إذا دخلتْ مَلاَمَتُها * من تحت جلدِي، ولا يُرَى أثر
قلت لها : يَا ارْبَعِي، أَقُلْ لك في * أشياءَ عنديَ من علمها خَبَرُ
قد يُقبِلُ المالُ بَعْد حين على المَرْءِ، وحيناً لهُلْكِهِ دُبُرُ

وعَبِيد : (عبيد : 108/107)

زعمت أنني كبرتُ وأنِّي * قلَّ مالي، وضَنَّ عني الموالي
وصحا باطلي وأصْبَحتُ شيخاً * لا يواتي أمثالَها أمثالي
فارفضي العاذلين واقْنَيْ حَيَاءً * لا يكونوا عليكِ خط مِثَالِ

ونجد أن وجود الآخر المبرز لوجود الذات منتشر كذلك في دواوين الشعر الجاهلي : ويكفي أن نشير إلى :

عنترة : تمسي وتصبح فَوْقَ ظَهْر حَشِيَّةٍ * وأبيتُ فوق سَرَاةِ أَدْهَمَ مُلْجَمِ

(عنترة : 198)

وعروة :
أتهزأُ منِّي أَنْ سَمِنْتَ وأن ترى * بجسمي شُحُوبَ الحقِّ والحقُّ جَاهِدُ

(أبو تمام : 541)

ونستخلص مما سبق أن تأبط (الشاعر) لا يعبر بوسائل فنية خاصة عن تجربة خصوصية متفردة، بقدر ما يعبر عن تجربة فنية جماعية بوسائل فنية أرستها تقاليد شديدة الرسوخ.

وإذن، فإن هذه الذات المتكلمة الطاغية في شعر تأبط شرا، تبلغ من العمق والسعة في الواقع والفن معا ما يجعلها تفيض على تأبط نفسه فرداً وشاعراً، ويصبح خطاب الآخر (العاذلة) هو الأقرب إلى الذات الفردية الواقعية. ولكنها لا تستطيع في إطار قيم الجماعة أن تنطق به فتنسبه إلى ضمير غائب هو العاذلة.

ونصل في آخر هذه الفقرة إلى أن وظيفة الضمائر في شعر تأبط شرا تتميز داخل السياق الشعري بهذه الطبيعة الملتبسة المولدة للأثر الشعرى : تعبر بقناع المخاطب والغائب عن المتكلم، وبقناع الجمع عن المفرد، وبقناع الانفعال عن الفعل، ثم في مستوى أعمق، تعبر بالمتكلم المفرد عن الجماعة وبالذات عن الآخر، ليس في بنية استاتيكية جامدة، ولكن في تفاعل مستمر بين الضمائر من جهة، وبين مستويات الذات من جهة أخرى.

2 ـ الأفعــال :

2 ـ 1 : عدد الأفعال في القصيدة القافية تسعة وأربعون فعلا تتوزع كما يلي : المـاضي : 31 فعلا ـ المضارع : 17 فعلا ـ الأمر : فعل واحد وهذه العلاقة الكمية بين صيغ الأفعال في القصيدة (الماضي أولا وبعده المضارع ثم الأمر) تغلب في نصوص الديوان ككل : مقطوعات وقصائد.

2 ـ 2 : ومن السهل أن نستخلص مما سبق قانونا للزمن في شعر تأبط. غير أن الـزمن (بـالمفهوم اللغوي طبعا، فلن نتطرق في هذا السياق للمفهوم الفلكي أو الديني أو الفلسفي . . .) لا ينبع في الشعر من صيغ الأفعال. «ولا شك أن ربط الصيغة بزمن معين، يحملنا في اللغة العربية على كثير من التكلف والتعسف في فهم أساليبها، ومن الواجب أن يفصل بينهما» (أنيس 1966 : 157) ذلك أن :

«الصيغ في اللغة العربية تخلو من الدلالة على زمن في المستوى الصرفي. فإذا وضعنا بإزائها (قيمة) عددية، فإن هذه القيمة هي صفر. أما في المستوى النحـوي فقـد تستمر الصيغ بالقيمة الصرفية ذاتها، أي الصفر الزمني، وقد يتحرك قسم من هذه الصيغ ـ وهذا القسم على وجه الخصوص الصيغ الفعلية باستثناء صيغة الطلب ـ ليدل على زمن» (المطلبي : 82)

فمن الضروري إذن أن نقرأ صيغ الأفعال في تركيبها النحوي، أي في سياقها، ولهذا التركيب من الوسائل ما يجعل الطريق سالكة بين الأزمنة في صيغ الأفعال، حتى لتتبادل هذه الصيغ وظائفها أحيانا أو تحملها على التفاعل أحيانا أخـرى : فتدل صيغة الماضي على المستقبل مع ظرف الاستقبال (إذا) مثلا،

وتدل صيغة المضارع على الماضي مع الأداة القالبة (لم)... الخ إننا نستطيع إذن أن نقرأ خطاطة الصيغ السابقة :

الماضي : 31 ـ المضارع : 17 ـ الأمر : 1

قراءة مختلفة، حين نراعي السياق فنسقط دلالة الماضي من صيغ الماضي الدالة على المستقبل مع الأداة (إذا) مثل :

«إِنِّي إِذَا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِهَا»

ونسقط دلالة الحاضر والمستقبل من صيغ المضارع الدالة على الماضي مع الأداة لَمَّا مثل :

«حتى نَجَوْتُ ولَمَّا يَنْزَعُوا سَلَبِي»

فتصبح الخطاطة :

المركب الفعلي الدال على الزمن الماضي : 27.

المركب الفعلي الدال على الحاضر والمستقبل 15.

وهذه النسبة : الماضي يقارب ضعف الحاضر والمستقبل معا هي الغالبة في شعر تأبط كله.

بل إن ماضوية الحدث تزداد سعة وعمقا بوسائل تحويل أخرى منها :

ـ **الفعل المساعد (كان)** وأخواتها : «وكان ابن سينا في (الشفاء) قد أطلق على (كان) وأخواتها : الكلمات الزمنية، أي الأفعال الزمنية» (المطلبي : 158) يقول تأبط :

طيف ابنة الحر إذا **كُنَّا** نُوَاصِلُها * ثم اجتننت بها بعد التَّفِرَّاق

... **وكنت** إذا ما هَمَمْتُ اعْتَزَمْتُ * وأَحْرِ إذا قُلْتُ أن أَفْعَلَا

... **فأصبحت** والغول لي جارة * فيا جارتا أنت ما اهولا

ـ **اسم الفاعل المضاف** : يقول الفَرَّاء، وهو يعرض لقوله تعالى : «كل نفس ذائقة الموت» : «وأكثر ما تختار العرب [في اسم الفاعل] التنوين والنصب في المستقبل، فإذا كان معناه ماضيا لم يكادوا يقولون إلا بالاضافة» (المطلبي 48).

يقول تأبط :

«سَبَّاقُ غَايَاتِ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ»

. . . حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ * قَوَّالُ مُحْكَمَةٍ جَوَّابُ آفَاقِ

ـ **حكاية الحال** : يقول الزمخشري : «معنى حكاية الحال أن يقدر أنَّ ذلك الفعل الماضي واقع في حال المتكلم، كأنك تحضره للمخاطب وتصوره وتقول : رأيت الأسد فآخذ السيف فأقلته» (المطلبي 71).

يقول تأبط :

فشدَّت شدَّةً نحوي فأهْوَى * لها كفي بمَصْقُول يمَان

فأضربها بلا دهش فخَرَّتْ * صريعاً لليَدَيْن وللجِرَانِ

كل ذلك يبرز ماضوية الحدث في شعر تأبط سواء عبرت عن هذا الحدث صيغ أفعال الماضي أو صيغ المضارع أو اسم الفاعل. . . إلخ.

ما أن تدخل الأحداث المسندة في السياق الشعري، حتى تلفت أجيادها نحو الماضي، كأنها تلتفت ـ وهي سائرة ـ نحو الأطلال بعد وقفة قصيرة. ورحم الله الشريف الرضي الذي يقول :

وتَلَفَّتَتْ عَيْنِي فَمُذْ خَفِيَتْ * عَنِّي الطُّلولُ تَلَفَّتَ القَلْبُ

والشعر عند تأبط شرا هو : (تَلَفُّتُ القلب).

2 ـ 3 : على أن بنية الزمن اللغوي في شعر تأبط لا تتميز بخاصية الالتفات المستمر نحو الماضي فقط. إنها بالأحرى تتميز بخاصية الحركة المنتجة للزمن.

وحتى تنتج زمنها الخاص، زمن النص لا زمن الشاعر، فإنها تبني سياق الحدث على التنوع، إن الجمل والأبيات والنصوص لا تعبر في شعر تأبط عن أحداث بسيطة في أزمنة محددة، بل تعبر عن حياة لغوية مكتملة في أزمنتها النوعية الخاصة. فحين يقول تأبط :

إِنِّي زَعِيمٌ لَئِنْ لم تَتْرُكِي عَذَلي * أنْ يَسأَلَ الحَيُّ عَنِّي أَهْل آفَاقِ

فإنـه يخلق بصيغ الأفعال والأخبار وأدوات القلب والشرط : إحساسا بكيان زمني مكتمل. له حاضره : (إني زعيم). وله ماضيه (لم تتركي عذلي). ولـه مستقبله (أن يسـأل الحي). والماضي يرهص بالمستقبل : (إن الشرطية) والمستقبل نتيجة للحاضر (زعيم أن يسأل).

وحين يقول تأبط :

بصرتُ بنارٍ شِمْتُهَا حين أُوقِدَتْ * تَلُوحُ لنا بين الرُّتَيْلَة فالهَضْب

نحس بأن للبيت عمره الخاص : له حاضره (تلوح النار)، وله ماضيه (بصرت) و(شمت) ولكن هذين الزمنين ليسا بسيطين، فإن الحاضر (تلوح) ليس في الحقيقة إلا (حكاية الحال) كما يسميها الزمخشري، أي تحيين الماضي واستحضاره حيا في الحاضر، لأن جملة (تلوح) نعت لكلمة (نار) المتعلقة بالفعل الماضي (بصرت).

وهكذا يخلق الشاعر بأدوات التعلق (المجرور والنعت) نهرا جاريا من الزمن الماضي والحاضر لا ينقطع، بل إننا نحس في كلمة (شمتها) إرهاصا بزمن مستقبل خاص : وإنما يشيم الشعراء البروق أنَّى تمطر فتخصب، فإذا شام تأبط نارا فكأنما شم خصبا ونعمة ولقاء محبوبا في الزمن المقبل القريب.

هذه الحركة المستمرة الخالقة لزمنها اللغوي الخاص، لا تبني سياق الجملة والبيت فقط، إنها تبني سياق النص كله :

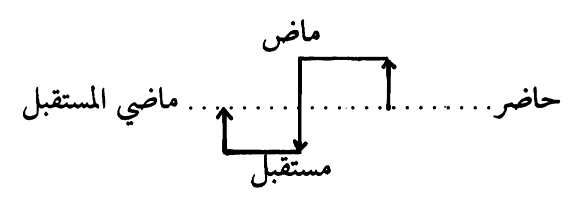
وخارطة الزمن في نص القافية المفضلية مرسوم بهذا الشكل :

- الحاضر الذي يعبر عنه منذ البيت الأول : النداء (يَا عِيد مالك. . .) والفعل المضارع في الأبيات الأولى.
- ثم يبدأ الماضي من البيت العاشر إلى البيت 13
- ثم نعود إلى الحاضر منذ البيت 15

- فإذا وصلنا إلى القسم الأخير في النص منذ البيت 25 : وضعنا الشاعر في المستقبل المتوقع الذي يخلق له في البيت الأخير ماضيه الخاص.

لتقر عن عليّ السنَّ من ندَم * إذا تذكرت يوما بعض أخلاقي

إننا نستطيع أن نرسم لزمن القافية هذه الخطاطة :



ننطلق من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل لنعود إلى الحاضر الذي انطلقنا منه، ولكنه أصبح الآن أغنى وأخصب وأحفل بالايحاءات : أصبح ماضيا للمستقبل. «وعلى هذا النحو فإن الشعر، أو الانشاد بشكل أعم، يدوم لأنه يستعاد، إن الانشاد يلعب مع نفسه جدليا، فهو يضيع نفسه ليجدهامجددا وهو يعرف أنه يستوعب ذاته في موضوعته الأولية، وعلى هذا لا يمنحنا زمنا حقا، بل وهم الزمن، فمن بعض الجوانب يعتبر الانشاد خداعا زمنيا، فهو يعدنا بصيرورة، ويثبتنا في حال، وهو إذ يعيدنا إلى أصله، يجعلنا نشعر بأنه كان يفترض بنا أن نتوقع مجراه. ولكن ليس له بالمعنى الدقيق للكلمة ينبوع أول، مركز توسع. إن أصله الملحوظ بالتكرار والترجيع، هو كتواصله، قيمة تركيبية» (باشلار 136).

3 . الأدوات :

يعتمد تأبط شرا في بناء جمله وتوجيه دلالاتها على مختلف الأدوات النحوية (كلمات العلاقة أو حروف المعاني)، كحروف العطف والجر والنفي والاستفهام... إلخ، ولكن هناك مناخا عاما يحس به الباحث المستقرىء لهذا الجزء من جملة تأبط : هو مناخ القلق والحركة المستمرة بين طرفين.

وتفرز هذا المناخ أدوات متعددة منها :

بين :
يقول تأبط :

وأشقر غيداق الجراء كأنه * عقاب تدلى بين نيقَيْن كاسر
لطيف الحوايا يقسم الزاد بينه * سواء وبين الذئب قسم المشارك...

غير أن تأبط لايكتفي بهذا الاستعمال البسيط والواضح لظرف المكان (بين) الفاصل بين الطرفين، بل إنه يفلق الشعرة أحيانا، فيفصل بين طرفين، ثم يعود فيفصل (البين) الذي بينهما :

قفا بديار الحي بين المثلم * وبين اللوى من بين أجزاء جهرم

وينقل ظرف المكان (بين) أحيانا إلى ظرف زمان :

ممزوجة الود بينا واصلت صرمت * الأول اللذ مضى والآخر الباقي

«وبين ظرف لما وصل بالألف إشباعا للفتحة جاز إضافته إلى الجمل، وحدث فيه معنى زائد، وذلك ظرف الزمان، كما حدث في (مع) لما أشبعت فتحتها، وحدث بعدها ألف من قولهم : معا» (البغدادي 5 : 258)

أي أنه بأداة واحدة فقط يلعب بالمكان تفتيتاً مرة وتزمينا مرة أخرى منتجا في كل مرة هذا القلق أو هذه الحركة المترددة بين الأطراف.

إمّا :

يقول تأبط :

لكم خصلة إما فداء ومنة * وإما دم، والقتل بالحر أجْدَر

ويقول المرادي عن معاني إما : وهي خمسة :
الشك نحو : قام إما زيد وإما عمرو

والابهام نحو : وآخرون مرجون لأمر الله إما يعذبهم وإما يتوب عليهم (التوبة 106).

والتخيير نحو : ﴿إما أن تعذب وإما أن تتخذ فيهم حسنا﴾ (الكهف 86)

والاباحة نحو : جالس إما الحسن وإما ابن سيرين

والتفصيل نحو : إما شاكرا وإما كفوراً (الدهر 3) . . . » (المرادي 530)
وظاهر الأمر في بيت تأبط السابق أن إما للتخيير. ولكن تأبط على عادته، وكما نقل بين من المكان إلى الزمان — ينقل إما التخييرية إلى الابهام، فالسياق هو :

أقول للحيان وقد صفرت لهم * عيابي، ويومي ضيق الحجر معور
لكم خصلة : إما فداء ومنة * وإما دم، والقتل بالحر أجدر
وأخرى أصادي النفس عنها وإنها * لخطة حزم إن فعلت ومصدر

وإذن هو فهو بـ«إما» يخير بين خطتين ليبهم عن خطة ثالثة.

قليل :

ونحن نعتبر هذه الكلمة أداة حين يستعملها الشعراء للتعبير عن العدم :
يقول تأبط :

وشِعب كشل الثوب شكس طريقه * مجامع صوحيه نطاف مخاصر
تعسفته بالليل لم يهدني له * دليل، ولم يحسن لي النعت خابر
لدن مطلع الشعري قليل أنيسه * كأن الطخا في جانبيه معاجر
به نطف زرق قليل ترابها * جلا الماء عن أرجائها فهو حائر

إن تأبط لا يعني أن بالشعب أنيسا قليلا، ولا أن بالنطف (وهي زرق) ترابا قليلا، ولكنه يعني أن لا أنيس به إطلاقا، مثلما يقول عبد يغوث الحارثي : (الضبي : 155/156).

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا * وما لكما في اللوم خير ولاليا
ألم تعلما أن الملامة نفعها * قليل، وما لومي أخي من شماليا.

لماذا يتحدث الشعراء عن قلة الشيء حين يريدون نفيه ؟ أليس لكي يستحضروا مع الحالات الموصوفة الحالات الأخر ؟ فمع الشعب الموحش الخالي يحضر الأنيس القديم المتذكر، يحضر نفسيا وعاطفيا، ومع الماء الآجن تحضر النطف الزرق المتمناة. والشعر هو المسافة بينهما. كأن الشعر أبدا مسافة بين طرفين.

هذا التعبير عن نفي الكل بنفي البعض، يستخدمه تأبط بطريقة أخرى حين يقول في النص السابق :

. . . . لم يهدني له * دليل ولم يحسن لي النعت خابر

فَكَأَنَّ هناك ناعتا ونعتا سيئا، وتأبط أهدى من القطا، لا يحتاج إلى نعت، فأحرى إلى نعت حسن، فإن احتاج تكفيه (ضربة نعت) كذلك الأسدي الذي ينقل الجاحظ في البيان قوله : (الجاحظ 1975 : 1 : 156)

بضربة نعت لم تعد، غير أنني * عقول لأوصاف الرجال ذكورها

ولكنه مذهب في الكلام يستعمله الشعراء الجاهليون كقول سويد في مفضليته :

من أناس ليس من أخلاقهم * عاجل الفُحش ولا سوء الجَزَعْ

ويقصد نفي الفحش والجزع كليا، أو كقول النابغة عن عين زرقاء اليمامة :

«مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد»

فهذا الرمد في عين الزرقاء - وهي من نعرف - شبيه بذلك التراب في نطف تأبط الزرق، يزيد العين صفاء حين يحيطها بالكدر.

رُبَّ : وتدل نحويا على التقليل، ولكن تأبط ينقلها شعريا إلى التكثير،

وقلة كسنان الرمح بارزة * ضحيانة في شهور الصيف محراق
بادرت قنتها صحبي وما كسلوا * حتى نميت إليها بعد إشراق

فهو يعني هنا (وكم من قلة)، لأن واو رب هنا في سياق الفخر، وكذلك حين يقول : (وشعب كشل الثوب. . .) . . . (وذي رحم. . .) إلخ.

ولم أجد لهذا الاختلاف بين معنى (رب) النحوي، ومعناها الشعري الجاهلي تفسيرا أقرب إلى روح الشعر من تفسير ابن السيد البطليوسي، يقول : «إجماع العلماء على أنها للتقليل مع علمهم قطعا بالأبيات التي وردت فيها للتكثير. . . يدل على أن لهم في ذلك غرضا. . . والفرق (بين رب للتقليل ورب للتكثير) أن الأول حقيقة والثاني مجاز يعرض لها. . . فلرب هنا نسبتان : نسبة كثرة إلى المفاخر، ونسبة قلة إلى من يعجز عنه» (البطليوسي) ويمكن أن نشير بإيجاز إلى أدوات أخرى تفرز مناخ الشك والحركة القلقة والتردد المستمر، منها :

كاد :

فأبت إلى فهم وما كدت آيباً * وكم مثلها فارقتها وهي تصفر

الفاء :

الموحية بالحركية، والتي يمكن أن نسميها : (الفاء الطللية) لورودها بهذا الاستعمال كثيرا في القسم الطللي من القصيدة الجاهلية :

ـ قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل
أمن أم أوفى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّم * بحَوْمَانَةِ الدرَّاج فالمُتَثَلَّم
يا دارمية بالعلياء فالسَّنَدِ * أقوت وطال عليها سالف الأمد

ولكن تأبط لا يستعملها بهذا الايحاء الحركي في الأطلال فقط :

عفا من سُلَيْمَى ذُو عنانٍ فمُنْشِدُ * فأجزاعُ مَأْثُول خلاء فَبَدْبَدُ

بل يستعملها كذلك في مواطن أخرى في القصيدة :

بصرتُ بنار شمتها حين أوقِدَتْ * تلوح لنا بَيْنَ الرُّتَيْلَةِ فَالْهَضْبِ

وتزداد القيمة الفنية لهذا المناخ من القلق الغامض حين نجد هذا المناخ كامنا تحت سطح من بناء الجملة يتسم بالجزالة والاحْكام. وتحت سطح من أيديولوجية الخطاب تفضل الوضوح في العلاقات الاجتماعية.

وللدلالة على الجزالة والاحكام تكفي الاشارة الى الجمل الاعتراضية التي تكثر في شعر تأبط :

لئن ضحكت منك الإماء لقد بكَتْ * عليك ـ فأَعْوَلْن ـ النساء الحرائر
وأجمل موتِ المرء ـ إذ كان ميتا * ولابد يوما ـ موتُه وهو صابر
وإني ـ ولا علمٌ ـ لأعْلَمُ أنني * سألقى سِنانَ الموت يبْرُقُ أصْلَعَا

حيث نحس بالإيجاز والدقة والاحكام بفضل هذا الاعتراض الباني في ثنايا الجمل. وللدلالة على تفضيل الوضوح في العلاقات يكفي أن نشير الى العلاقة بين ضمير المتكلم و(أسماء) في القافية المفضلية. . تلك العلاقة التي يقول عنها :

إني إذا خُلّةٌ ضنَّت بنائلها * وامسكتْ بضعيف الوصل أحْذاق
نجوتُ منها نجائي من بجيلَةَ إذ * ألقيتُ ليلة خَبتِ الرهطِ أرْوَاقي

حيث نحس أن ما يدفع تأبط إلى النجاء وقطع العلاقة ليس هو الضَّنّ المبين بالنائل بل هو هذا الامساك الضعيف بحبل الوصل الضعيف، هو وقوف المرأة بين الوصل والصرم. إن ما يرفضه تأبط ـ في ظاهر خطابه ـ هو عدم الوضوح في العلاقة لا نوعُ العلاقة أيا كان.

ما يرفضه تأبط في ظاهر خطابه هو ما يرفضه الشعر الجاهلي ككل:
هو ما رفضه المثقب العبدي حين قال (الضبي : 292) :

فإمّا أن تكونَ أخي بحقّ * فأعرفَ منك غَثّي من سميني
وإلا فاطَّرِحْني واتَّخِذْني * عدواً أتّقيكَ وتتَّقيني

وما رفضه حاتم الطائي حين قال: (حاتم: 210)

أمَاويَ إما مانعٌ فمُبَيِّنٌ * وإما عطاءٌ لا يُنَهْنِهُه الزَّجْرُ

وإذن، فتحت هذا السطح من الجملة المحكمة البناء، والخطاب المفضل للوضوح: يكمن ذلك المناخ القلق والغامض والمتردد بين الأطراف: يكمن عذبا ورقيقا ومرهفا تحت ذلك السطح الأملس الصلب كماء الوقائع في رؤوس الجبال: أعذب ما يكون: أمنع ما يكون.

4 ـ أنواع الجملة:

يفرق جون لاينز بين جمل النظام وجمل النص: جمل النظام «جمل يتم توليدها بواسطة القواعد النحوية لنظام لغوي معين» أما جمل النص فهي «المعنى المحسوس للجملة... وقد تظهر هذه الجمل، في بعض اللغات على الأقل، على شكل نصوص كاملة، أو على شكل أجزاء نصوص، وبهذا الاعتبار فإن «نطق جملة» ما لا يؤدي بالضرورة إلى جملة» (لاينز 217/216) أي أن جملة نص محسوسة ليست بالضرورة جملة نحوية، لأنها، بالاعتماد على السياق، قد تكون مجرد حرف نفي. هذا التقسيم الثنائي بين جمل النظام (مسند ـ مسند إليه)، وبين جمل النص اللانهائية الأشكال، سائد في علوم اللغة الحديثة منذ

فرق دي سوسير بين اللغة والكلام ثم بين الدال والمدلول. . . إلى أن فرق شومسكي بين معرفة اللغة أو ملكة الكفاءة وبين الانجاز والاستعمال، ويمكن تطوير هذا التقسيم نحو الفرق بين الجملة في الشعرية الجاهلية كقانون عام : (الأداة + المسند + المسند إليه + الظرف. . . إلخ) مثلا، وبين الجملة في نصوص الشعر الجاهلي المختلفة حسب اختلاف النصوص والشعراء. . ولكن هذا مجال بحث آخر.

إذا تركنا جانبا جمل النظام اللغوي وجمل القدرة والكفاءة، وجمل الشعرية الجاهلية، وركزنا التحليل في هذا المستوى التركيبي على جمل تأبط شرا خاصة، وعلى جمله في نص القافية المفضلية أساسا، نجد ما يلي :

1.4 : الجمل الفعلية هي الغالبة، فمن حوالي 65 جملة في النص توجد 45 جملة فعلية، 20 جملة اسمية.

على أن هذه الجمل تتداخل وتتفاعل، لأن الجمل الاسمية ليست مغلقة على مبتدأ وخبر فقط، بل إن أغلبها يحتوي داخله على حياة متجددة تخلقها جمل الخبر الفعلية أو جمل الصلة الفعلية أو جمل النعت الفعلية أو جمل الحال الفعلية.

غير أن هذه الجمل المتعددة الـ65 يمكن في الواقع اختصارها إلى جمل قليلة، ذلك أن السياق الشعري يستعمل الجمل الكبرى المترابطة الموصولة. يقول د. إبراهيم أنيس «لا نغالي حين نقرر أن اللغة العربية لغة الوصل، ففيها من أدوات الربط ما لا نكاد نراه في غيرها كالواو والفاء وثم. . . إلخ وقد اشتركت في هذا إلى حد ما كل اللغات السّامية التي لا تكاد تبدأ جملة من جملها بغير واو العطف» (أنيس 1966، 310).

غير أن تأبط لا يكتفي في وصل الجمل بالعطف :

«حتى نَجوتُ ولما ينزعوا سلبي»
ولا أقول إذا ما خلةٌ صَرَمَتْ».

بل يصل بكل الوسائل النحوية الأخرى، **كالشرط** :

إني إذا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بنائلها * وامسَكَتْ بضعيف الوصْل أذاقِ
نَجَوْتُ مِنْهَا. . .

وكالبدل :

لكنما عِوَلي إن كنتُ ذا عِوَل * على بَصِير بكسْب الحمد سَبَّاق
سباق غايَاتِ مجد في عشيرته * مرجِع الصوت هَدًّا بين أرْفَاقِ

والنعت :

وقُلَّةٍ كسِنَانِ الرمح بارزةٍ * ضَحْيَانَةٍ في شهور الصيف محراق

والتشبيه :

فذاك همي وغزوي أستغيث به * إذا اسْتَغَثْت بضَافي الرأس نَغَّاق
كالحقْفِ حَدَّأهُ النامون قلتَ له * ذُو ثُلَّتيْنْ وَذو بَهْم وأرْبَاقَ

ولكن أهم الوسائل الفنية التي يربط بها الشاعر بين الجمل هي السرد : خلق حكـاية صغـيرة داخل النص تتماسك ويدعم بعضها بعضا في المستوى النحوي والدلالي معاً ومن أجمل وأشهر القصص في شعر تأبط : قصة لقائه مع الغول في القصيدة رقم 27 في الديوان

2ـ4 : تتميز الجمل الكبرى في شعر تأبط بالانشائية، وإذا راعينا الوصل بكل أنواعه ووسائله، أمكن أن نقول إن نص القافية المفضلية كله ثلاث جمل كبرى، حسب أقسام النص الدلالية الثلاثة :

(من البيت 1 إلى 13) + (من 14 إلى 24) + (من 25 إلى 31) وكل قسم من هذه الأقسام يبتدىء بنداء وجداني يرفع الأخبار والأحداث والجمل الفعلية داخله إلى مستوى الغنائية :

القسم الأول :

يا عيد مالك من شَوْقٍ وإيرَاقِ * ومَرِّ طَيْفٍ على الأهْوَال طرَّاق

القسم الثاني :

ولا أقول إذا ما خُلَّةٌ صَرَمَتْ * يا ويح نفسي من شوق وإشفاق

القسم الثالث :

يا من لعَذَّالَةٍ خَذَّالَةٍ أشِبٍ * حرَّقَ باللوم جِلدي أيَّ تَحْرَاقِ

وما يمكن أن نخلص إليه في هذه الفقرة هو أن الجمل في شعر تأبط تُدرج الفعل داخل الاسم، والخبر داخل الانشاء، والجمل الصغرى داخل الكبرى، بحيث لا نستطيع أن نقول عن جملة من جمله إنها اسمية فقط أو إنها فعلية فقط، أو إنها خبرية فقط. . . إلخ. إنها باستمرار اسمية وفعلية معا، خبرية وإنشائية معا، موصولة ومستقلة معا، مُتَفَلِّتَة باستمرار من النظام إلى النص، من القانون إلى السياق، من التصنيف إلى التفاعل.

5 ـ الضرورة الشعرية :

يتخذ التعارض بين جمل النظام وجمل النص في شعر تأبط شكلا آخر هو ما يسمى في علوم اللغـة العربية بالضرورة الشعرية. ويشكل الملحق الذي أضافه المحقق إلى الديوان تحت عنوان : «ما خرجه ابن جني من شعر تأبط شرا» وسيلة نموذجية لرصد خروجات تأبط شرا عن النظام من خلال علم وذوق عالم لغوي كبير كابن جني. وسأقتصر على المقتطفات التالية :

ـ «وقال : أضَافتْ إليه طرْقةُ الليل ما فتى * ثُبَاتاً إذا ظل الفتى وهو أوْجَلُ

زاد الواو في خبر ظل، والذي يعرف من هذا زيادتها في خبر كان كقولك : كان ولا شيء معه».

ـ «لألفيْتَنِي في غارَةٍ أعْتَزي بها * إليك، وإما راجعاً أنَا ثَائِرُ

استعمل إمَّا مفردة غير مكررة».

ـ «فأضربها بِلا دَهَش فَخَرَّتْ * صريعا لليدين وللجِرَانِ

أراد فضربت فخرت. . . وحذف الهاء من صريع».

ـ «أظُنِّي مَيِّتاً كَمَداً ولما * أطَالع طَلْعَةً أهلَ الكِرَابِ

حذف النون من «أظنني». . . وأراد «مطالعة» فحذف الزيادة من الفعلة الواحدة». . . (الديوان، 335 وما بعدها).

وقد وقف العلماء القدامى مواقفَ مختلفة من الضرورة الشعرية. منها :

ـ موقف العَـدَاء : الـذي يعـدهـا عيبا من عيوب الشعر يؤاخذ عليه الشعراء، كابن فارس الذي يقول : «قال من العلماء بالعربية في باب ترجمه بما يحتمل الشعر : إعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، وقال : ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه لأنه مستقيم ليس فيه نقص، وقال : وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها، وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره. هذا كله قول سيبويه. . . قال ابن فارس : فيقال لجماعتهم : ما الـوجه في إجازة ما لا يجوز إذا قاله شاعر ؟ . . . فإن قالوا لأن الشعراء أمراء الكلام قيل : ولم لا يكون الخطباء أمراء الكلام ؟ وهبنا جعلنا الشعراء أمراء الكلام، لم أجزنا لهؤلاء الأمراء أن يخطئوا ويقولوا ما لم يقله غيرهم» (ابن فارس، 21/20/19).

«ومـا جعل الله الشعراء معصومين يوقون الخطأ والغلط، فما صح من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود» (ابن فارس، 9).

ـ موقف الـذين يجوزون هذه الضرورة في الشعـر، وهو موقف أغلب النحاة ابتداء من سيبويه القائل ـ كما رأينا ـ «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها».

على أن المـوقفـين معا قابلان للمناقشة. ذلك أن الرافضين لا يؤمنون بخصوصية الشعر، فيتعاملون معه كتعاملهم مع كل أنواع الخطاب الأخرى، بينما يحصر المجوزون خصوصية الشعر في الوزن والقافية، وهو الأمر الذي جعل أحد هؤلاء النحاة يعتبر «الشعر نفسه ضرورة» (السيد إبراهيم : 67).

«وتسمية النحـويين لظاهرة الخروج في الشعر على الاستعمال المطرد في اللغة، بالضرورة : فيه أن الضرورة اضطرار أو عجز لا نصيب لها من الارادة الشعرية في شيء. وفيه كذلك عدم الاعتداد بالظاهرة التي تنشأ من طبيعة اللغة باعتبارها مظهرا من مظاهر النمو المستمر فيها» (السيد إبراهيم، 76).

في مقابل وجهة النظر النحوية هذه إلى الضرورة الشعرية تبرز وجهة النظر الأسلوبية التي تعتبر الضرورة «أقوى مظهر للإرادة الشعرية، وفيها تتجلى روح الأديب وفرديته، وبها يظهر المعنى الذي يدور عليه النص الأدبي باعتباره كلا متكـامـلا. وإذا كان هناك معنى ينبغي أن تؤخذ عليه الضرورة، فهو معنى

اللزوم الذي لا يغني فيه شيء عن الظاهرة نفسها، فهي ضرورة للعمل الأدبي لا يتم تمامه إلا بها» (السيد إبراهيم، 76).

وهكذا فإننا حين نقرأ قول تأبط :

أظُنِّي ميتاً كَمَداً ولما * أطالعْ طَلْعَةً أهْلَ الكراب

فإننا نفهم ـ بعد أن تشربنا فيما سبق مناخ تأبط ـ أن حذف النون من «أظنني» ليس اضطرارا إلى مراعاة وزن الوافر، بقدرما هو انعكاس لحقلين دلالين، وانسجام معهما في نفس الوقت :

ـ الحقل الدلالي الأول هو حقل المقطوعة التي ورد فيها البيت والتي يقول فيها تأبط شرا :

1) وحرمتُ السِّبَاء وإن أحِلَّت * بشَوْر أو بمَزْج أو لِصَاب
2) حياتي أو أزورَ بني عُتَيْر * وكاهلَها بجمع ذِي ضَبَابَ
3) إذا وقعتْ بكعبِ أوْ قُرَيم * وسَيَّار، فقد ساغ الشرابُ
4) أظُنِّي ميتا كَمدا ولما * أطالع طلعة أهل الكراب
5) وزلتُ مسيراً أهْدِي رعيلا * أؤمُّ سوادَ طودٍ ذي نِقَابِ

هذا الحقل الدلالي الذي يفِيض باللهفة والحسرة، والذي يحرم الخمر والمتعة حتى يؤخذ بالثأر، والذي يقدم هذا الطالب للثأر ليس في صورة المتواكل المتمني، بل في صورة البطل الذي يُسَيِّر ويهدي «الجمع ذا الضباب»، فنحس أننا على عتبة الثأر نكاد نشم رائحة خمر النصر، هذا الحقل هو الذي جعل النص يحفل بالخروجات عن النظام العادي للخطاب (أظني ميتا. . . وزلت مسيرا. . .) بل حتى عن نظام الشعر نفسه فيضمِّن بين البيت الأول والثاني، ويقوي في البيت الثالث.

ـ والحقل الدلالي الآخر هو حقل تأبط الواسع الذي يتميز ـ كما رأينا في الفصل الثاني ـ بروح الحركة والعدو والسرعة حتى حافة البَهْر.

الحقلان الدلاليان معا يدفعان إلى الحذف والاختصار، ويعجلان الشاعر والشعر عن الجملة الكاملة البناء : جملة النظام. هذا، ولم نتحدث عن الوظيفة الفنية للضرورة : وظيفة المفاجأة، وإخلاف التوقع، وهز الوجدان المستكين إلى النظام والتكرار. تلك الوظيفة المنتجة التي تجعل الضرورة الشعرية مثل «شَجَّةِ

عبد الحميد» تصيب الانسان الجميل فلا تشينه، بل تزيده حسنا «فكان عبد الحميد بن عبد الله بن عمر بن الخطاب من أجمل أهل دهره، فأصابته شجة في وجهه فلم تشنه، بل استحسنها الناس، وكان النساء يخططن في وجوهن شجة عبد الحميد» (الثعالبي، 95).

على أن للضرورة الشعرية مستوى آخر من المناقشة :

إذ كيف نفهم خروج الشعر عن المستوى العادي للغة، والاحتجاج للغة في عصر التدوين إنما كان بهذا الشعر نفسه منذ أبي عمرو بن العلاء. ونظام اللغة إنما قُعِّد بشواهد من هذا الشعر نفسه منذ سيبويه «وقد حذوا حذو سيبويه في ميله للشواهد الشعرية اعتقاداً منه أن رواية الشعر أدق من رواية النثر، وأن تذكر المنظوم أيسر من تذكر المنثور، وأن احتمال التغيير والتبديل في الشعر أقل من احتماله في المروي من النثر. . . ولقد ظل المتأخرون من اللغويين يتوارثون تلك الشواهد الشعرية جيلا بعد جيل. . . وأسرف المتأخرون منهم في تحليلها وتفسيرها دون أن يخطر ببال أحدهم أن الشعر لا يصح أن يكون المصدر الذي يستنبط منه قواعد لغة من اللغات» (أنيس 1966 : 325. . .).

فإذا كان هذا الشعر ـ الخارج عن نظام بناء الشعر ـ هو الشعر الجاهلي نفسه : جذر الشعر العربي واللغة العربية معا، أدركنا تهافت وجهة النظر النحوية في (الضرورة الشعرية)، لا من الزاوية الشعرية للرؤية فحسب، بل كذلك من الزاوية المنطقية نفسها : زاوية النحو والنحاة.

ونخلص* في الأخير إلى أن التركيب النحوي في شعر تأبط شرا، يتميز بالمزج والتحويل : مزج الضمائر والأزمنة وأنواع الجمل، وتحويل بعضها إلى بعض، وتضمين بعضها بعضاً.

ويتميز بمناخ القلق والتردد والشك الذي يفرزه استعمال خاص للأدوات. ويتميز بالخروج الشعري عن النظام اللغوي كما قعده النحاة، أي أنه بشكل عام : يتميز بالحركة المستمرة بين الأطراف على صعيدي النحو والدلالة معا.

التركيب البلاغي

الصورة

«إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة، فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة ـ بالمعنى الحديث ـ من المجاز أصلا» (البطل، 25) ولكن ما هو المعنى الحديث للصورة ؟

إنه ينطلق في البداية من التصور الرومانسي للشعر، ذلك التصور الذي كرس الخيال منبعا للشعر وجوهرا له في نفس الوقت. يقول كُولِريدج : «الشاعر، إذا أردنا وصفه في كماله المثالي، يدفع روح الانسان من كل أطرافها إلى النشاط، مع ترتيب قدراتها المختلفة . . . إنه يشيع نغمة الوحدة التي تصهر كلا في كل بواسطة تلك القوة الجامعة السحرية التي أطلقنا عليها بشكل مانع اسم «الخيال». وهذه القوة إذا ما وجهت إلى العمل بادىء ذي بدء بواسطة الارادة والفهم، واستبقيت تحت سيطرتها القاسية، ولو أنها لطيفة، وتدق عن الملاحظة . . . تكشف عن نفسها في موازنة الكميات المتضادة والتوفيق بينها، بين اتحاد الهوية واختلافها، بين العام والمشخص، بين الفكرة والصورة، بين حالة عاطفية أكثر من المعتاد، مع انتظام أكثر من المعتاد، بين الرأي اليقظ على

الدوام، والسيطرة التي لا تلين على النفس، وبين الحماس والشعور العميق أو المتقد» (كولريدج، 251) هذا التصور الرومانسي للشعر، ولوظيفة الخيال الصاهر والموحد بين عناصر العالم المختلفة هو الذي أدى في النهاية إلى اعتبار «الصورة الشعرية علاقة» (محمد حسن عبد الله، 37). وكما يقول شكلوفسكي فإن الصورة الشعرية: «لا تمثل مشاراً إليه ثابتا يشير إلى تعقيدات الحياة المتشابكة التي تتكشف من خلالها، فليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى، ولكن غايتها هي أن تخلق إدراكاً خاصا للشيء. الصورة تخلق «رؤية» للشيء بدلا من أن تكون وسيلته لمعرفته» (شكلوفسكي).

بهذا الفهم للصورة الشعرية كعلاقة بين عناصر العالم المتخيل في الخطاب الشعري، سنحاول مقاربة الصورة في شعر تأبط شرا.

هذه الصورة التي تتميز بما يلي:

1. تقابل طرفي الصورة:

إذا كانت الصورة علاقة، وإذا كانت العلاقة في الصور الشعرية هي إما علاقة تقابل: كالتشبيه والاستعارة والطباق، وإما علاقة تجاور كالمجاز المرسل والكناية والصور الوصفية الخالية من المجاز،

فإن العلاقة الغالبة بين أطراف الصور الشعرية في ديوان تأبط هي علاقة التقابل. هناك بعض الكنايات في بعض النصوص. ولكن أغلب الصور الشعرية في القافية المفضلية مثلا هي إما استعارات:

يَسْرِيَ على الأَيْنِ والحيَّات مُحْتَفيا * نفْسِي فدَاؤُك من سَارٍ على سَاقِ

أو تشبيهات:

تعطيك وعدَ أمانيّ تُغَرُّ به * كالقَطْرِ مَرَّ عَلَى ضَحْنَانَ بَرّاقِ
..وقلةٍ كسِنَانِ الرمح بارزةٍ * ضَحْيَانَة في شهور الصيف مِحْرَاقِ

ونلاحظ في تشبيهات تأبط

- تنوع الأدوات:

الكاف: (كالقطر مر...)

كأنّما: (كأنما حثحثوا حصا قوادمه...)

المحمول المطلق : (يهم جموم البحر طال عبابه . . .)
الملت : (. . . قلت له : ذو ثلثين وذوبهم وأرباق)

ـ تنوع بناء الصورة بين :

ـ بناء بسيط :

تعطيك وعْدَ أَمَانيٍّ تُغَرُّ بِهِ * كالقطر مر على ضَجْنَان بَرّاقِ

ـ بناء مركب قصير :

كالحقْفِ حَدَّأَهُ النَّامُون قلتَ له * ذُو ثُلَّتَيْن وذوبَهْمٍ وأرباقِ

حيث يركب الصورة من ثلاثة أطراف هي (الصعلوك والحقف والراعي ذو الثلتين)

ـ بناء مركب طويل :

فزَحْزَحَتُ عَنْهُمْ أَوْ تَجِئْني مَنِيتِي * بغَبْرَاء أَوْ عَرْفَاءَ تَغْذُو الدَّفَائنَا
كَأَنِّي أَرَاهَا المَوْتَ لاَ دَرَّدَرُّها * إذَا أَمْكَنَتْ أَنْيَابَها والبَرَاثِنَا
وقالت لُأُخْرَى خَلْفَهَا وبناتها * حتُوفٌ تُنَقِّي مُخَّ مَنْ كَان واهنا
أَخَالِيجُ وُرَّادٌ على ذي مَحَافِلِ * إذا نَزَعُوا مَدُّوا الدِّلاءَ الشَوَاطِنَا

حيث نجد هذا التركيب المتفاعل بين عدة أطراف : الضبع والموت وجراء الضبع، والجياد السريعة (أخاليج)، والبئر والحبال والسقاة.

2. نمطية الصورة :

وتتميز خارطة الصور الشعرية في ديوان تأبط بنوع من الصور يمكن أن نسميها «الصور المفاتيح» : وهي تلك الصور التي تتكرر أطرافها أيا كانت العلاقة بين هذه الأطراف تقابلا أو تجاورا.

من هذه الصور :

ـ صورة الموت/ الانسان :

الموت الحاضر :

وأمر كسَدِّ المَنْخرِيْنِ اعتَلَيْتَه * فنفستَ منه والمنايا حَوَاضرُ

الموت الضاحك :

إذا هَزّه في عَظْم قِرْنٍ تهَلّلَتْ * نواجِذُ أفواه المنايا الضّواحِكِ

الموت الحزيان :

فخالط سهل الأرض لم يَكْدَحِ الصّفَا * به كَدْحَةً والموت خَزْيَان يَنْظُرُ

الموت الأصلع :

وإني ـ ولا عِلْمٌ ـ لأعلم أنني * سألقي سنان الموت يبرق أَصْلَعَا

الموت الجريح :

نَحُزّ رقابهم حتى نزعنا * وأنف الموت منخره رَمِيمُ

ـ صورة الانسان/ الوحش :

أنا الذي نَكَحَ الغِيلاَنَ في بَلَدٍ * مَا طَلّ فيه سِمَاكِيٌّ ولاَ جَادَا
...يبيت يمغْنَى الوحش حتى أَلِفْنَه * ويُصْبِحُ لا يَحْمِي لهَا الدَّهْرَ مَرْتَعاً
...رأين فَتىً لاَ صَيْدُ وَحْش يَهُمّه * فلَوْ صافحت إنسا لصَافحنه مَعَا
...يرى الوحشَةَ الأنْسَ والأنيسَ ويَهْتَدِي * بحيث اهْتَدَتْ أمّ النُّجُوم الشَّوابكِ

ـ صورة الغول :

ألا من مُبلغٌ فتيان فهم * بما لاقيتُ عِنْدَ رَحِي بطَا
بأني قد لقيتُ الغول تهوي * بسَهْبٍ كالصّحِيفَةِ صَحْصَحَا
فقلت لها : كلانا نِضْوُ أيْنٍ * أخو سَفَرٍ، فخلي لي مكا
فشدتْ شدةً نَحْوِي فَأَهْوَىَ * لها كفي بمصقول يما
... إذا عينان في رَأسٍ قَبيح * كرأس الهرّ مشقوق اللسا
وساقا مُخْدَجٍ وَشَوَاةُ كَلْبٍ * وثوب من عَبَاءٍ أو شِنا

وترد صورة الغول في أكثر من نص في الديوان.

«إن الصورة إذا تكررت لمرات عديدة حتى تصبح نمطا لدى شاعر بعي
أو شعراء عصر بعينه فإن ذكر أي واحدة منها يستدعي في الذهن بقية الصو
التي تدخل في هذا النمط، وهذا ما يجعلها أشبه بالرمز، لذلك يسميها نورما

فريدمان : «الصورة الرامزة» وليس من العسير أن نوازن بين عناقيد الصور، وبين أنماط أوسع توجد في الأساطير والشعائر الدينية القديمة» (البطل 29)

ونستطيع أن نوازن بين عنقود صور : الموت/الانسان، وعنقود صور : الانسان/الوحش ذلك أن العلاقة بين الانسان والوحش في شعر تأبط تبلغ من القوة والتواشج الحد الذي يتجاوز طبيعتها في الصور الجاهلية عموما.

إن الانسان في الصور الجاهلية يسكن المشبه غالبا، بينما تسكن الطبيعة وحيواناتها المشبه به. يقول امرؤ القيس في المعلقة :

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي * بناظرةٍ من وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ
وجيدٍ كجيد الرئم ليس بفاحِشٍ * إذا هي نَصّتْهُ ولا بمعطل

ويقول زهير : (زهير : 56/57)

فأما ما فُوَيْقَ العِقد منها * فمن أدْمَاءَ مَرْتَعُهَا الخَلاَءُ
وأما المقلتان فمن مَهَاةٍ * وللدّرّ الملاحَةُ والصّفَاءُ

وكذلك يفعل تأبط أيضا حين يشبه بالظليم والظبية :

كأنما حَثْحَثُوا حُصّاً قوادمه * أو أُمّ خِشْفٍ بذي شَثٍ وطُبّاق

ولكن التماثل بين الانسان والوحش في خيال تأبط يجعله يعكس الآية، ويشبه الوحش بالانسان، وبإنسان معين هو الانسان «التأبطي» إذا صح التعبير :

الخليـع :

وواد كجوف العَيْر قَفْرٍ قطعتُه * به الذئب يَعْوِي كالخليع المعيّلِ

غير أن هذا الوحش الأخ هو الموت نفسه :

كأني أراها الموت لا دَرّدرها * إذا أمكنت أنيابها والبراثنا.

وهكذا تصبح الصورة النمطية أكثر تعقيدا، لأنها تصبح مركبة من ثلاثة أطراف :

الانسان ——— الوحش ——— الموت

وتصب هذه الأطراف الثلاثة جميعا في الصورة النمطية الأخيرة : صورة الغول :

الغول الانسان : لأنه يتزوج ويتكلم :

وطالبتها بُضْعها فالتوتْ * بوجه تغول فاستغولا
فقالت : عد، فقلت لها رويدا *. مكانك إنني ثبت الجنان
. . . أنا الذي نكح الغيلان في بلد * ما طل فيه سماكي ولا جَادَا

الغول الوحش :

إذا عينان في رأس قبيح * كرأس الهر مشقوق اللسان
وساقا مخدج وشواة كلب * وثوب من عِبَاءٍ أو شنانِ

الغول الموت : من مجرد اسمها (غول) يغتال الانسان

(بوجه تغول فاسْتَغْوَلا) . . . (فولت، فكنت لها أغولا . . .)

وربما كان تأبط شرا يعزف ـ في صورة الغول التي يلقاها فيقتلها ـ على نفس موضوعة الوحش المطارد في الشعر الجاهلي، ومن عادة الشعراء، كما يقول الجاحظ : «إذا كان الشعر مرثية أو أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا وقال : كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصـابة والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم» (الجاحظ 1969 : 2 : 20)

أي أن قتل الوحش ليس فتحا للمدينة كما في الاسطورة الأوديبية، ولا تحريرا للرغبة كما في التفسير الفرويدي لهذه الأسطورة.

إن الوحش في الشعر العربي هو الطفل نفسه وليس الأب.

«والسلوك اللغـوي فعالية تعتمد على الثقافة، إن ما يكون الاخلاص والتهذيب يختلف بشكل ملحوظ من مجتمع لآخر، كما لا يمكننا أن نفترض أن العقلانية تبرز بشكل واضح بالطريقة ذاتها في كل الثقافات» (لاينز : 240).

3. وظيفية الصورة :

تتميز الصورة الشعرية في ديوان تأبط كذلك بحذف الموصوف والاكتفاء بالصفة :

(كأنما حثحثوا حصا قوادمه. . .)

. . . لكنما عِوَلِي إن كنت ذا عِوَلٍ * على بصيرٍ بكسب الحمد سباق

. . . بشَرْثَةٍ خَلَق يُوقى البَنَانُ بِها. . .)

فيحذف الظليم والرجل والنعل، ويبقى على وظائفها : السرعة، كسب الحمد، وقاية البنان.

وهي خاصية جاهلية عامة نجدها عند امرى القيس في المعلقة :

وقد أغتدِي والطير في وكناتها * بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وعند طرفة في معلقته :

وكري إذا ناد المضاف، مُحَنَّباً * كسيد الغضا، نبهته، المتورد

وعند المرقش : (الضبي : 226)

ولما أضأنا النار عند شوائنا * عَرَانا عليها أطلس اللون بائس

وعند بشر بن أبي خازم : (ابن قتيبة 1969 : 191)

أُجالد صَفَّهُمْ ولقد رأوني * على زَوْرَاءَ تسجد للرياح

أي أن الأشياء والحيوانات في الشعر الجاهلي هي وظائفها، والانسان هو أخلاقه وأفعاله، والاسم = الصفة، ورحم الله أبا الطيب الذي تشرب المذهب العربي في الكلام، فقال في رثاء خولة : (المتنبي 1 : 215)

«ومن يصفْك فقد سماك للعرب»

ولم يأت بكلمة «العرب» عبثا، أو اضطرته إليها القافية

4. صوتية الصورة : أو التصوير بالصوت، ويتجلى في :

- **الصورة السمعية** : فحين يقول في القافية :

لتقر عن عليّ السِّنَّ من نَدَمٍ * إذا تذكرت يوما بعضَ أخْلاَقِي

فإنـه يجعلنا نحس الندم بآذاننا في هذه الصورة الصوتية المركبة : قول تأبط الشعري، والصوت الموصوف داخله : قرع النادم سنه.

وحين يقول في رثاء الشنفرى :

لئن ضحكتْ منك الاماءُ لقد بَكَتْ * عليك ـ فأعوَلْنَ ـ النساء الحرائر

يجعلنا نحس الصورة صوتا مركبا تركيبا جدليا : الضحك والبكاء، وتركيبا حركيا : الضحك في أول البيت يصير بكاء في وسطه ليمسي في آخر البيت إعوالا :

أليس هذا هو ما كان يطمح إليه الانسان الجاهلي في حياته : أن يترك خلفه أكبر عدد من الأصدقاء والأعداء معا ـ أن يبقى في الصوت : أن يخلد في الذكر والذكرى ؟ ولكن هذا الأثر الحميد الذي يخلفه، وهو حقيقة الانسان في المفهوم الجاهلي : (أن يضر وينفع)، يدخل الشعر في صورة كم صوتي مركب، يدخل ضحكا وبكاء وإعوالا في شعر تأبط، ثم بعده يدخل شماتة وإعجابا في شعر النابغة الجعدي :

كم شامت بي إن هلكت * وقائل : لله درهْ

إلى أن يصبح في شعر المتنبي دويا هائلا يهز الكون كله :

وتركك في الدنيا دويا كأنما * تداول سمع المرء أنمله العشر

ـ **التجنيس** : أو تكرار الصوت في مسافة قريبة حتى يحدث في النفس أثرا صوتيا :

يا من لعَذَّالةٍ خَذَّالَةٍ أَشِبٍ * حَرَّقَ باللَّوْمِ جِلْدِي أي تَحْرَاقِ

حيث تتناظر صيغ الكلمات : صيغة المبالغة : عذالة خذالة، وصيغة الفعل المزيد، حرَّق، وتكرار أصواتها الأساسية (الذال والراء المدغمتان) لانتاج إحساس صوتي خصب يشبه أزيز النار بكل ما فيه من تقصف الحطب وقضقضة النار فيه.

وقد رأينا في الفصل الأول كيف يحتفل تأبط بالجناس في أنواعه المختلفة.

ـ **الرمزية الصوتية** : وذلك حين تكون العلاقة بين الأصوات في الخطاب تتشابه (أيقونيا) مع العلاقة بين المدلولات. وتبدو هذه الرمزية الصوتية جلية في مثل هذه الصور الصوتية المتتابعة لسرعة الظليم :

أَزَجٌّ زَلُوجٌ هِزْرِفِيٌّ زُفَازِفُ * هِزَفٌّ يَبُذُّ الناجياتِ الصَّوافنا

حيث تشبه العلاقة بين الزاي المتكررة والأصوات الأخرى (الجيم أولا ثم الهاء والفاء) العلاقة بين الظليم والأمكنة المختلفة والمتجددة التي يخترقها، وربما كانت جملة (يَبُذُّ الناجيات الصوافنا) في البيت السابق دليلا قويا على إحساس الشاعر بفنه : إنه في معظم البيت يصور بالصوت حركة الظليم، ثم كأنما أحس بالحاجة إلى ترجمة هذه الصور الصوتية إلى كلمات دالة بمعانيها فقط لا بأصواتها، فجاء بهذه الجملة النعتية المحددة لما سبق.

5. حركية الصورة : أو التصوير بالحركة :

يبث تأبط شرا الحركة في كل ما يبدع من صور، إلى الحد الذي تصبح معه هذه الحركة دالا آخر يدعم الدال الأيقوني للصوت، والدال الاعتباطي للوضع، في الاحاطة بالمدلول وإبلاغه والايحاء به. يقول عن أسماء :

تعطيك وَعْـدَ أمانيّ تُغَرُّ به * كالقَطْرِ مَرَّ عَلَى ضَجْنَانَ بَرَّاقِ

وكلمة «القطر» التي تعني المطر الخفيف أو السحاب المتتابع، وكلمة «براق» التي تضيء بالبرق هذا السحاب المتتابع أو هذا المطر الخفيف : الكلمتان معا تعطيان وعدا، ووعدا خصيبا، ووعدا قريبا. ولكن كلمة (مَرَّ) بينهما، تهدمهما معا، فتُخْلِفُ الوعد، وتقشع السحاب الجهام، وتكشف البرق الخُلَّب. وفي هذه الكلمة إنما يكمن الأسى الجاهلي العميق، في كلمة (مَرَّ). أي في الحركة، أي في الزمن.

الأسى لا ينبع من انعدام موضوع للرغبة، فالموضوع موجود هو «أسماء» المستجيبة والواعدة، ولكنه ينبع من حركية الموضوع الذي لا يستقر في مكان، فهو «ظعينة» في الشعر الجاهلي. ولا يستقر على رأي لأنه :

(ممزوجة الود بينا واصلت صرمت)

هذه الصورة الحركية التي يخلقها تأبط للعلاقة بين الرجل والمرأة هي التي سيطورها (كُثَيِّر) بعد ذلك في العصر الأموي حين يقول : (القالي 1 : 66)

وإني وتَهْيامي بعزةَ بعدما * تخليت عما بيننا وتَخَلَّتِ
لكالمرتجي ظلَّ الغَمامة كلما * تَبَوَّأَ منْهَا للمقيل اضْمَحَلَّتِ

وحين يقول تأبط :

كأنما حَثْحَثُوا حُصّاً قَوَدِمُهُ * أو أُمَّ خِشْفٍ بذي شث وطباق

يبث الحركة في البيت ليس فقط بهذا الجناس الذاتي (حثحثوا)، وعلاقة التكرار والتقطيع بين أصواته، بل كذلك بصورة القوادم المحصوصة، فإنما يُحصُّ قوادم الظليم سرعتُه واقتحامه الريح، مثلما تُخْلِقُ السرعة نعل تأبط :

(بَشْرَثَةٍ خَلَقٍ يوقي البنان بها. . .)

وحين يقول عن الطيف :

يَسْرِي على الأيْن والحيَّات محتفيا * نفسي فداؤك من سار على ساق

فإننا لا نحس بالحركة من الفعل «يسري» فقط، بل نحسها أساسا، وبشكل أعمق من كلمة «محتفيا» لأنها هي الكلمة التي تعطي للطيف جسدا، فتتحول الحركة من حركة ذهنية حلمية للطيف إلى حركة جسدية بصرية نكاد نراها، بل نكاد نحس في الأخمص بمس الحجارة الخشن وبالشوك، والتقبض التلقائي لتوقع الحيات، وبالقيمة الضرورية في مناخ تأبط للنعل : أي نعل فـ

«كل الحذاء يحتذي الحافي الوَقِعْ»

كما يقول شاعر اللسان (وقع).

وهذا هو جمال الشعر بالذات : جمال الاحساس لا جمال الفهم.

على أن أهم معرض تتجلى فيه حركية الصورة في شعر تأبط هو مجال السرد الشعري، وخصوصا في صور لقائه بالغول، كما في المقطوعة 44 في الديوان التي يمكن تلمس حركية الصورة فيها من خلال العناصر السردية الآتية :

ـ المطلع النمطي :

ألا من مُبْلِغٌ فتيان فهم * بما لاقيت عند رحى بطان

ففي الشعر الجاهلي يشكل هذا التعبير (ألا أبلغ ـ من مبلغ . . . إلخ) تقليدا يتكرر في مطالع كثير من قصائده . ونمطية المطلع تشبه نمطية الاستهلال في الحكي التقليدي الذي يهيء المتلقي لنوع معين من الخطاب هو الخطاب السردي حين يبدأه بـ«بلغني أيها الملك السعيد» أو «زعموا أن»

ـ **الحوار** : ليس فقط بمعناه اللغوي أي تبادل الكلام . بل حتى بمعناه الدرامي : صراع وجهتي نظر مختلفتين أو موقفين، أي أن الحوار في المقطوعة لا يظهر فقط في : «فقلت لها . . . فقالت . . . »

بل يظهر كذلك في سعي طرفين مختلفين كليا :
تأبط الانسان الشاعر والغول ابنة الجن المتوحشة
نحو بعضهما، وانخراطهما معاً في صراع جسدي :

فشدت شدة نحوي فأهوى * لها كفي بمصقولٍ يمانِ

ـ **الحبكـة النامية** : فنحن نلتقي ، مع تأبط ، بالغول الجنية الغيبية في الـظلام فلا نرى شيئـا ، ولكننا نسمع أصواتا ، ونحس بحركة صراع وحركة سقوط . وكما ينتظر تأبط الصباح : (لأنظر مُصْبِحا ماذا أتاني)

ننتظر نحن نهاية المقطوعة لنبصر الغول في صورتها الجسدية :

«عينان في رأس قبيح . . . وساقا مُخْدَجٍ وشواة كلب . . . » .

6 ـ ثنائية الصـورة :

وأغلب الصور الشعرية في شعر تأبط تسير مثنى مثنى . فبالاضافة إلى أن الصورة الشعرية بطبيعتها علاقة بين ، فإن تأبط لا يكاد يبني صوة مستقلة حتى يقرنها بأخرى :

6 ـ 1 : في شكل طباق عادي :

على الشنفرى ساري الغمام فرائح * غزير الكلي وصيب الماء باكر

إن «ساري الغمام» صورة مستقلة للعلاقة العميقة بين تأبط والشنفري : بين صديقـين أحـدهما حيّ بعد ، والآخر ميت . ويجهد الحي نفسه كي ينفع الميت ، فلا يجد غير الدعاء ، ولكي يجسد شعريا هذا الدعاء المعبر ، فإنه يأتي

بالغمام : الجسد الجاهلي للرحمة والحب. ولكنه لا يكتفي بالغمام ككل، فيجعه ساريا، ثم تبقى الصورة مع ذلك عامة فيقسمها قسمين متقابلين :

غمام أول السرى (رائح) وغمام آخر السرى (باكر).

6 ـ 2 : طباق تشبيهي :

وهنا تبلغ ثنائية الصورة قمتها حيث يصبح الشيء ضده :

يرى الوحشةَ الأنسَ الأنيسَ ويهتدي * بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك

(الوحشة = الأنس). ويصبح الشيء ضده مرئيا، ومرئيا من زاوية خاص هي زاوية الصعلوك النموذجي: بل يصبح الشيء النموذجَ الأعلى لضده :

(الوحشة = الأنس الأنيس) أي يصبح الطباق تشبيها، بل تشبيها مقلو إذ أن وجه الشبه في المشبه هنا أقوى من المشبه به. فالوحشة ليست شيئا قري من الأنس قرابة المشبه من المشبه به، بل هي جوهر المشبه به نفسه أو هي كماله هي «الأنس الأنيس».

6 ـ 3 : طباق استعاري :

حين تكون الصورة طباقا لأن طرفيها متضادان، وتكون استعارة أيض لأن أحد طرفيها محذوف. وتشكل القصيدة الطويلة في الديوان (رقم 28 : 6 بيتا) نموذجا ممتازا لرصد هذا النوع من الصور :

ففي القسم الأول من القصيدة يحيط الشاعر :

السلبي بالايجابي :

نزلنا به يوما فساء صَبَاحُنَا * فإنك عَمْري قد ترى أَيّ مَنْزِل

فلا وأبيك ما نزلنا بعامر * ولا عامرٍ ولا الرئيس ابن قَوْقَل

. . . ولا ابن رياح بالزليفات داره * رِيَاحِ بْنِ سَعد لا رِيَاحِ بْنِ مَعْقل

أولئك أعطى للولائد خِلْفَةً * وَأَدْعَى إلَى شحم السَديفَ اَلمُرَعْبَل

فهذا الرجل السيء الذكر الذي نزل به تأبط فأساء نزوله، يغيب تماما مع أنه هو موضوع الخطاب الشعري، ولكنه يحضر بنقيضه، يحضر في هاته النماذج الممتازة الحميدة الذكر (عامر وعامر وابن رياح. . . إلخ).

وفي القسم الثاني من القصيدة ينعكس الأمر، ويحيط الشاعر

الايجابي بالسلبي :

ولست براعي ثَلَّةٍ قام وسْطَهَا * طَويل العَصَا غرنيق ضَحْل مرسّل
ولست بجُلْب جُلْب ريح وقَرّةٍ * ولاَ بصَفاً صَلْدٍ عَن الخير مَعْزَل
. . . ولَسْتُ بَترْعيٍّ طَويل عَشاؤهُ * يُؤنّفُها مُسْتأْنَفَ النَّبْتِ مُبْهل
ولا حَوْقَلٍ خَطّارَةٍ حول بيته * إذا العِرس آوى بَيْتُها كل خَوْتَل

وإحاطة الايجابي بالسلبي هو الغالب على شعر تأبط. فالبطل الشجاع يحاط دائما بالقَعَدَة الجبناء، والشَّعْب الموحش يحاط بالأنيس (إذ الايجابي هو الوحشة عنده)، والماء الصافي يحاط بالآجن.

هذا النوع من الصور (الطباق الاستعاري) إذا صح التعبير، الذي يحيط الأشياء بأضدادها أو نقائضها هو إلى حد ما قانون من قوانين الشعرية الجاهلية : الشنفري أيضا حين يتحدث عن أميمة في تائيته المفضلية يحيط صفاتها الايجابية - أو يعبر عن هذه الصفات - بصفات الأخريات السلبية (الضبي : 109)

لقد أعجبتني لا سَقُوطاً قناعُها * إذا ما مشت، ولا بذات تَلَفُّتِ
. . . تَحُلّ بِمَنْجَاةٍ من اللّوم بيتَها * إذا ما بيوت بالمذمَّة حلت
. . . أُمَيْمَةُ لا يخزي نثاها حَلِيلَها * إذا ذكر النسوانُ عفت وجلت

وعمرو بن الأهتم في مفضليته يتحدث عن الايجاب بالسلب حين يقول عن ضيفه :

أضفتُ فلم أُفْحش عليه ولم أقل * لأحرمه : إن المكان مضيق

(نفسه : 126)

وذو الأصبع العدواني يفتخر بالنفي أيضا :

إني لعمرك ما بابي بذي غَلَقٍ * عن الصديق ولا خيري بممنونِ
ولا لساني على الأدنى بمنطلقٍ * بالفاحشات ولا فتكي بمأمون

(نفسه : 160)

والحصين بن الحمام المري يفتخر بالنفي أيضا :

فلست بمبتاع الحياة بسُبَّة * ولا مبتغ من رهبة الموت سلما

(نفسه : 69)

وجيد صاحبة امرىء القيس :

ليس بفاحش * إذا هبي نصّتْهُ ولا بمعطّلِ

(امرؤ القيس : 16)

هذا المذهب في الكلام العربي يمكن أن نسميه «إيقاع الصورة»، فكما أن الايقاع يوحد في الصوت الدلالات المختلفة، فهذا المذهب يجمع ويوحد في الصورة الظواهر المتناقضة ويبلورها في وحدة استحضار شاملة للكون : حلم الوحدة الداخلية للظاهر المتناقض.

وربما أمكن أن نفسر به حتى بعض الأخطاء التي أخذها العلماء القدامى على الشعراء الجاهليين : إذ كيف يقول امرؤ القيس عن أطلال المعلقة :

(لم يعف رسمها) ثم يقول (وهل عند رسم دارس من معول)

أليس قد أكذب نفسه ؟ وكيف يقول زهير : (زهير 116).

قف بالديار التي لم يعفها القِدَمُ * بلى، وغيرها الأرواح والدِّيَمُ

ويجعل الضفادع : (نفسه : 44).

يخرجْنَ من شربات ماؤها طَحِلٌ * على الجذوع يخفن الهم والغرقا.

والأطلال إما أن تدرس أو لا تدرس، والضفادع لا تخاف الغرق.

ولكن ضفادع زهير تخاف الغرق في مائه الشعري فعلا، وأطلاله وأطلال امـرىء القيس تدرس ولا تدرس في نفس الوقت، لأن كل ما يدخل العمل الشعري كما يقول باختين :

«عليه أن يغرق في مياه نهر «ليثي» (نهر النسيان) وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين. يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية» (باختين : 58).

المسألة ليست أخطاء فنية في نصوص إبداعية كبيرة، المسألة هي هذه الرغبة المستمرة والمستعرة في عدم الاستقرار، في عدم الوضوح، في عدم الاكتفاء برؤية وجه واحد للوجود. رغبة الفنان في المجاز القلق. ذلك الطريق الشكس الذي هو الشعر والذي يسميه تأبط :

(الشِّعْبُ) :

وشِعْبٍ كشَلِّ الثوب شَكْس طريقُه * مَجَامِعُ صُوحَيْهِ نِطَاف مَخَاصِرُ
تعسفتُهُ بالليلِ لم يهدني له * دليلٌ ولم يحسن ليَ النعتَ خابر
به سَمَلَاتٌ من مياه قديمةٍ * مواردُها ما إن لهن مصادر . . .

6 ـ 4: **عـطـف** : يقوم على علاقات التجاور لا على علاقات التشابه/التقابل :

(يسري على الأين والحيات محتفيا. . .)

لا شيء أسرع مني ليس ذا عُذَر * وذا جناح بجنب الرَّيْد خَفَّاق
ولا أقول إذا ما خلة صرمت * يا ويح نفسي من شوق وإشفاق . . .

(وخيرك مبسوط وزادك حاضر. . .)

إننا نحس في الشواهد السابقة برغبة متأججة في قرن الأشياء والصور، حتى لا يكاد يوجد في شعر تأبط شيء وحيد.

تأبط يفتخر بالبطل الذي

يظلّ بمَوْمَاةٍ ويُمْسِي بغيرها * جَحيشاً ويَعْرَوْري ظُهُورَ المهالك
يرى الوحشة الأنيسَ ويَهْتَدِي * بحيث اهتدت أُم النجوم الشوابك . . .

فالانسان المثالي في تصوره هو الانسان الوحيد الذي لا يعول ـ ان عول ـ إلا على نفسه، ولكنه وهو يعبر عن هذا التصور يخرجه في صور مثناة أبدا :

(يظل ومسي. . . جحيشا ويعروري. . . يرى الوحشة/ويهتدي. . .)

وتبلغ قوة العطف الثنائي في شعر تأبط أحيانا، حد تفتيت كل شيء :

(البيت الواحد إلى شطرين، والشطر إلى جملتين، والجملة إلى فعلين متعاطفين) :

وكيف أظن الموت في الحي أو أرى * ألذ وأكرى أو أبيت [illegible]
ولست أبيت الدهرَ إلا على فتى * أسلبه أو أذعر السرب أجمعا

إن العالم يدخل إلى شعر تأبط على الطريقة التي دخل بها إلى سفينة نوح : نوعين نوعين، أو من كل نوع زوجين اثنين. لذلك ربما بقي الشعر : لأنه يملك إمكانية التوالد، وفي قرارة السفينة الشعرية يكمن ذلك المحرك الدافع والمنظم والمنتج : محرك التوازي، ، هنا في الصورة مثلما هناك في الايقاع.

«يكتشف الباحثون باستمرار في العالم كله انساقا أخرى من الابداع الشفوي قائمة على التوازي المقعد. والأكثر من هذا أننا نكتشف، بفضل أبحاث الأنتربولوجيين الذين استوعبوا مبادىء المنهاجية اللسانية... وجود علاقة حميمة فيما يتصل بالتوازي بين الشعر والميثولوجيا... إن الدور الذي يلعبه التوازي في التراث وفي إبداع الأسطورة يكشف عن إمكانات متجددة باستمرار وغير متوقعة في الخصائص البنيوية للتوازي. فالبنيات الثنائية بالخصوص، تتدخل بشكل قوي على مستويات متعددة للأنتربولوجيا الثقافية» (ياكوبسون : 107).

التركيب الشكلي

البناء

«إن شكل الأثر الأدبي يجب أن يتم الاحساس به كشكل ديناميكي، وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء، فليس يوجد تعادل فيما بين مختلف مكونات الكلمة، كما أن الشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها. . .

ولكن نتيجة تفاعلها، وبالتالي نتجية ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى. . . إن العامل المرتقي يغير العوامل التي تغدو تابعة له، هكذا يمكننا، إذن، أن تقول بأننا ندرك الشكل دائما، خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر الباني، والعوامل التابعة له».

(الشكلانيون الروس 77/78)

وحتى نقارب ديناميكية الشكل في شعر تأبط وتفاعل عناصره، فسنقسم هذه الفقرة عن البناء إلى قسمين : وحدة التنوع، وتنوع الوحدة.

وذلك باعتبار أن علاقات النص ليست كلها داخلية تتفاعل في إطار مغلق : (وحدة التنوع). بل إن للنص علاقات مع المحيط الخارجي تسهم هي بدورها في ديناميكية الشكل وتفاعل عناصره (تنوع الوحدة). وكما يقول لوتمان

«فبالنسبة لإنسان يريد أن يتعامل مع النص مجردا من كل العلاقات غير النصية، فإن العمل الأدبي عموما لا يمكن أن يحمل أية دلالة» (لوتمان : 89)

غير أن من الصعب الحديث عن العلاقات غير النصية لنص جاهلي، بحكم سعة المسافة الزمنية التي تفصلنا عنه، وندرة الوثائق العلمية عن المجتمع الجاهلي، لذلك سأقتصر خلال الحديث عن العلاقات غير النصية لشعر تأبط على النوع الأدبي والشعري من هذه العلاقات خاصة.

1. وحدة التنوع :

1 ـ 1 : البيت والقصيدة :

يقول تميم بن مقبل : (ابن قتيبة 1969 : 368)

إذا مت عن ذكر القوافي فلن ترى * لها تَالياً بعدي أَطَبَّ وأشْعَرا
وأكثر بيتاً مارداً ضُربتْ له * حُزُونُ جبال الشعر حتى تَيسَّرا
أَغَرَّ غريباً يمسح الناسُ وجْهَه * كما تمسح الأيدي الجواد المشَهَّرَا

ويقول ابن جني «وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكر الاقواء.

ويقول : قلّت قصيدة إلا وفيها الاقواء، ويعتل لذلك بأن يقول : إن كل بيت منها شعر قائم برأسه» (ابن جني 1 : 240)

هل نفهم من أبيات ابن مقبل، ومن رأي الأخفش الذي نقله ابن جني : أن الشعراء العرب القدامى كانوا يعتبرون البيت المفرد شكلا مستقلا، أو «شعرا قائما برأسه» على حد تعبير الأخفش ؟

إن هذه النظرية تحفل بكثير من الاغراء، فهي تفسر أولا :

الاقواء المتفشي في الشعر العربي القديم (الجاهلي خاصة) تفسيرا جذريا، وهي تفسر ثانيا : الاحتفاء العربي المعروف بالأبيات اليتيمة المفردة (الأبيات السائرة). وهي تعطي ثالثا : المبرر النظري لانحراف قسم من الشعر العربي الحديث عن جذره التراثي، واقتصاره، في علاقاته غير النصية، على الآداب الغربية القديمة والحديثة معا. غير أن في هذه النظرية كثيرا من الثغرات :

ـ فهناك أولا مشكل التضمين. يقول ابن جني معلقا على رأي الأخفش السابق :

«وهذا الاعتلال منه يضعف ويقبح التضمين في الشعر» (ابن جني 1 : 240) أي أن ما هربنا منه وقعنا فيه : حاولنا تبرير الاقواء فضعفنا التضمين، وقد عرفنا خلال الفصل الأول من هذا البحث أن تأبط شرا، كغيره من الشعراء الجاهليين، يقوي ويضمن معا.

ـ كما أن ابن مقبل قد اضطر، وهو يتحدث عن البيت الشعري المارد الغريب، إلى الحديث عنه في عدة أبيات.

والأقرب إلى «روح» الشعر الجاهلي أن نفسر أبيات ابن مقبل تفسيرا آخر حسب مفهوم «النموذج» أو «المثال». . . إذ يكاد يكون لكل شيء في الشعر الجاهلي (جمادا أو نباتا أو حيوانا أو سلوكا إنسانيا) : مثال أو نموذج أو «مشبه به» يتطلع إليه ويقاربه : فهناك مثال السرعة (الظليم والثور والحمار الوحشيان). ومثال المرأة (خصوبة البدن والبياض المصفر اللون) ومثال الرجل (الضمور في الجسم والايثار في السلوك). . . وهناك في شعر امرىء القيس : الفرس المثال والسيل المثال، وفي شعر تأبط شرا والشنفري : الصعلوك المثال. . . إلخ، فلم لا يكون للشعر مثال يتطلع إليه الشعراء، ويجسده ابن مقبل في هذا البيت العملاق، إنه بالأحرى «بيت القصيد» ولكي يكون بيت القصيد، بينغي أن يكون هناك قصيد. ولكي يسبق البيت الجوادُ، فيمسح الناس وجهه، ينبغي أن تكون خلفه جياد «مصلية». لقد كان من الممكن، لو كان لنظرية البيت مصداقية، أن يتطور الشعر العربي ضمنها إلى شكل من «الأمثال» الشعرية تتراجع أمامه القيمة الفنية للقصائد المطولة، ولكن ذلك لم يحدث.

ويبدو لي أن وراء هذه النظرية خلفية ثقافية لا علاقة لها بالشعر : خلفية لغوية ونحوية بدأت تتكون منذ بداية عصر التدوين، ومنذ بدأ الاحتجاج لغريب اللغة وقواعد نحوها بأبيات مفردة من الشعر القديم. ولم يكن اللغوي يهتم في البيت المفرد إلا بمعجمه، ولم يكن النحوي يهتم إلا بتركيب جمله. ومع تراخي الزمن أصبح الانسان العربي، وهو يتعلم لغته ويلقف تراثه، يتلقى ما

يتلقاه من الشعر من خلال المنظار اللغوي والنحوي : أبياتا منزوعة من سياقها، وسلاحا في يد القاعدة لا منتجا لها.

ونستطيع أن نفهم الفارق الكبير بين «الشاهد» و«الشعر» حين نقرأ الكتب التي تحمل أصحابها مشقة إرجاع «الشاهد اليتيم» إلى «عائلته» : كتب الخرفان الضالة تلك هي كتب شرح الشواهد :

كخزانة الأدب للبغدادي الذي يورد في بدايتها (الشاهد الخامس عشر) بيت تأبط شرا :

كِلَانا إذا ما نَالَ شيئاً أَفَاتَه * ومن يَحْتَرِثْ حَرثي وحَرْثَكَ يُهْزَلِ

ويورد ما قاله شارح «الكافية» في كلمة (كِلَا). وحين ينتهي ما قاله الشارح النحوي يبدأ كلام البغدادي الأديب «وهذا البيت من أبيات أربعة رواها الرواة لتأبط شرا، منهم الأصمعي وأبو حنيفة الدينوري في كتاب النبات، وابن قتيبة في أبيات المعاني، وخالفهم أبو سعيد السكري وزعم أنها لامرىء القيس، ورواها في معلقته المشهورة. . . وهذا الشعر أشبه بكلام اللص والصعلوك لا بكلام الملوك» (البغدادي 1 : 134/135).

ويورد سيبويه في «الكتاب» بيتا للبيد بهذا الشكل :

ولقد علمتُ لتاتينَّ مَنيَّتي * إن المنايا لا تطيشُ سهامُها

شاهدا على أن «علم» نزل منزلة القسم. . . إلخ. فيعلق عليه البغدادي بعد مناقشة الآراء النحوية، وبعد غرس البيت في سياقه من معلقة لبيد :

«والبيت نسبه سيبويه في كتابه للبيد، والموجود في معلقته إنما هو المصراع الثاني وصدره :

«صَادَفْنَ منها غرَّةً فَأَصَبْنَه»

والنون من «صادفن» ضمير الذئاب، وضمير «منها» ضمير البقرة الوحشية، والهاء في (أصبنه) ضمير ولد البقرة» (البغدادي، 4) 14/15) وهكذا يفعل البغدادي في أغلب الشواهد : يجري أولا عملية جراحية على البيت بأدوات الرواية ليصحح التشويه الذي أحدثه النحاة فيه، ثم يرده بعد ذلك إلى سياقه من القصيدة، فيرتعش ويختلج، ويفتح عينيه وسط بيئته الشعرية، وينبعث.

فهل قتل الشعر العربي شيء كالاستشهاد ؟ نخرج من كل ذلك بخلاصة مؤداها أن مفهوم «استقلال البيت» لا ينتمِي إلى مجال الأدب والنقد بقدر انتمائه إلى علوم اللغـة والنحو والبلاغة والعروض، وأن علينا أن نبحث عن بناء النص الشعري الجاهلي في مستوى آخر.

1 ـ 2 المقطوعة والقصيدة :

تحفل دواوين الشعراء الجاهليين بالمقطوعات القصار، وديوان تأبط شرا ضمنها، هل تشكل المقطوعة شكلا شعريا مكتملا ؟ وما هي بالتحديد كبناء فني ؟
لنأخذ المقطوعة الخامسة في الديوان كمثال :

سَلَكُوا الطَّرِيقَ وَرِيقُهُمْ بِحُلُوقِهِمْ * حَنَقاً وَكَادَتْ تَسْتَمِر بِجُنْدَبِ
فاذهبْ (صُرَيْمُ) فَلاَ تَحُلَّنَّ بَعْدَهَا * صِغْواً، وحُلَّنْ بالجميع الحَوْشَبِ
مَنّ الالَهُ عليك فاحمل مَنَّهُ * ووسلية لك في (جديلة) فاذهبِ

تتميز هذه المقطوعة بما يلي :

ـ حجمها صغير : 3 أبيات
ـ موضوعها واحد : هو هذا المَنُّ على (صريم وجندب) بعدم الاغارة عليهما.
ـ موضوعها شخصي وجزئي ويومي وعابر
ـ شفـافية الخـطاب الشعري فيها : إذ لا نحس فيه بالكثافة والعمق اللذين نحس بهما في القافية المفضلية مثلا.

ولنأخذ المقطوعة التاسعة في الديوان كمثال آخر :

أنا الذي نَكَحَ الغِيلاَنَ في بَلَدٍ * ما طَلّ فيه سِماكيٌّ وَلاَ جَادَا
في حيث لا يَعْمِتُ الغَادي عَمايَته * ولا الظليم به يبغي تهبَّادَا
وقد لهوتُ بمصقولٍ عَوَارِضُها * بكْرٍ، تنازعُني كأساً وعنْقَادَا
ثم انقَضَى عَصْرُها عَنِّي وأَعْقَبَهُ * عصرُ المشيبِ، فقل في صَالحٍ بَادَا

إن هذه القطوعة تتميز بما يلي :

- حجمها صغير : 4 أبيات
- مواضيعها وفضاءاتها متعددة :

× هذا التوحش في البلد الغريب القفر ومعاشرة الغيلان
× وهذا الوصف بالنفي للظليم وطعامه
× وهذا اللهو بالمرأة والخمر
× كل ذلك في الماضي، ثم يأتي فضاء الشيب الحاضر، وفضاء القول الحاضر بعد انقضاء عصر (الفعل) الماضي.

- مواضيعها شمولية وعميقة : الشيب والشباب وحركة الزمن والفعل فيهما وبينهما.
- كثافة الخطاب الشعري في الأبيات إيقاعا وصورا وبناء.

وإذن فالمقطوعتان السابقتان تختلفان شعريا في كل شيء ما عدا الحجم، والمقطوعة الأخيرة أشبه بالقصيدة الطويلة فنيا (القافية المفضلية مثلا) منها بالمقطوعة الأولى.

إن ذلك يجعلنا نتريث قبل إطلاق حكم عام في المقطوعات الجاهلية، فإن منها :

- المقطوعات الجزئية العابرة التي هي أبيات متفرقة جزئية لا تشكل (عملا) شعرياً مستقلا، ولا تكاد تقدم مناخها إلا بالأخبار التي تحيط بها، والتي نجدها في (الأغاني) مثلا أو في (النقائض).
- المقطوعات المُرْهِصَة : التي تبتدىء بالأطلال، وبالمطلع المصرع فتوحي بالنفس الشعري الطويل، وبالجهد الفني، ثم تنقطع فلا يبقى منها إلا البيت والنتفة. كما نجد مثلا في النص رقم 8 في الديوان وهو بيت واحد :

عَفَا مِنْ سُلَيْمى ذُو عنان فمُنْشِدُ * فَأَجْزَاعُ مَأْثُولٍ خَلَاء فَبَدْبَدُ

وقد عرفنا في الفصل الأول أن من الممكن أن يكون هذا النوع من الأبيات والمقطوعات بقايا (قصائد) ضاعت.
- المقطوعات الصغيرة الحجم، ولكن المتميزة بجميع خصائص القصيدة الطويلة مثلما رأينا في المقطوعة التاسعة في الديوان.

وهذا النوع في نظري قصيدة مكتملة، وعمل شعري يملك استقلاله الذاتي، وتتوفر فيه جميع خصائص الشكل الشعري الجاهلي التي سنلاحظها في الفقرة التالية.

1 ـ 3 : القصيــدة :

تتميز القصيدة القـافية المفضلية التي اتخذناها نموذجا في هذا الفصل بجميع خصائص الشكل الأدبي الجاهلي الكبرى :
(التنوع، الدينامية، التفاعل، العامل المهيمن الباني).
إذ أننا نجد فيها :

تعدد الفضاءات والموضوعات. فهناك.

× القسم الأول (1ـ13) حيث نجد فضاء أسماء وفضاء بجيلة
× القسم الثـاني (14ـ24) حيث نجد فضاء الرجل النموذجي وقيمه وسلوكه المثالي.
× القسم الثالث (25ـ31) حيث فضاء العاذلة والحوار معها.

ـ ولكن هذه الفضاءات ليست بلاستيكية جامدة تتناظر في شكل هندسي ساكن... بل تحفل بدينامية تجعل بعضها يفضي إلى بعض ويفعل فيه وينفعل به : فهذا العدْو أو النَّجاء في القسم الأول هو الذي «يُحَدِّىءُ الحِقْف» و«يبادر القنـة» و«يشد النعل» في القسم الثاني، ، وهو الذي يهدد بذوبان (ثابت) في الآفاق، حتى لا يلقاه أحد، في القسم الثالث والأخير.

ـ كما أن صورة ضمير المتكلم تشكل في القصيدة كلها عاملا بانيا مهيمنا تخضع له كل العوامل التابعة الأخرى. وحين أقول (صورة ضمير المتكلم) فإنني لا أقصـد الضمـير النحـوي فقط، بل الصـورة الجسـدية والخلقية «للسـارد الشعري». هذه الصورة التي تستقر في قلب القصيدة :

قسمها الثاني (14ـ24)، وتشد إليها القسمين : الأول قبلها والثالث بعدها. هذه الصورة بارزة ضحيانة في فضاء القصيدة كالقُلّة التي يبادر تأبط قنتهـا. إن هذه الصـورة هي التي تشكـل الصور الأخرى (أسماء ـ بجيلة ـ العـاذلة) وهي التي تطرحها واحدة بعد واحدة كالنعال البالية في الطريق إلى

القمة. وهي التي تتمتع في القصيدة بنوع من الاستقرار لأنها قاع القصيدة، وكل شيء يفضي إليها :

لذلـك نجد في القسم الثاني (14ـ24) الذي يبرز هذه الصورة أبياتا بدون أفعال (16، 17، 18) مجرد صفات دائمة لا يغيرها الزمن ولا يبدلها تأبط، لأنها ذاته نفسها. ومثلما يفعل الطرف السلبي في صورة الطباق الاستعاري :

إبراز الطرف الايجابي، هكذا تخدم كل موجودات القصيدة الذات المتكملة.

وتهيىء (أسماء ـ بجيلة ـ العاذلة) بسلوكها وأقوالها وأفعالها، لابراز الذات الايجابية السلوك والقول والفعل في القسم الداخلي العميق من القصيدة.

ـ ثم إن فضـاءات القصيدة تَتَـمارَى وتَتَصَـادَى، ويردد بعضها صورة وصوت البعض الآخر، فكل من أسماء وبجيلة والعاذلة يدفع تأبط إلى الهرب والنجـاء، فكـأنها جميعا حافز واحد يتخذ أشكالا مختلفة (كما تلون في أثوابها الغول)، لتطارد تأبط الهارب أبدا، وهذا التماري في فضاءات القصيدة يشكل نوعا من التناص الداخلي ينتج في المستوى التركيبي إيقاعا بين الصور يوازي إيقاع حرف الروي في المستوى الصوتي.

تلك هي خصائص الشكل الشعري عند تأبط، هذا الشكل الذي لا يعبر عن تجربة فردية رومانسية خاصة في بناء عضوي، بقدر ما يعبر عن ثقافة وقيم وتصور جاهلي للعالم :

شكل فضاءات متعددة ولكنها متفاعلة، وتخضع لعامل مهيمن قد يكون هو الصورة الأخلاقية للسارد الشعري كما في القافية المضلية، وقد يكون مرور الزمن كما في المقطوعة التاسعة في الديوان.

2. تنوع الوحدة :

2ـ1 : القصيدة والشاعر :

ترتبط القصيدة القـافية المفضلية بعـلاقـات خارجية مع شعر تأبط في النصوص الأخرى، هذه العلاقات هي ما يمكن أن نسميه بشعرية تأبط، إنها

مجموعة من البنى والقوانين تكمن في خلفية كل نص، وتنتجه. أي أنها أشبه بنظام اللغة : فوقي تجريدي لا يتحقق إلا في «كلام» النصوص المختلفة المنجزة. ونستطيع أن نطل على هذه القوانين من خلال التناص بين (القافية) ونصوص الديوان الأخرى :

ـ **قانون مركزية الذات** : ويتجلى في (القافية) في صورة ضمير المتكلم كعامل بانٍ ومهيمن، كما يتجلى في إدخال الاسم العلم للشاعر في القصيدة :

أن يسأل الحي عني أهل معرفةٍ * فلا يخبرهم عن «ثابتٍ» لَاقِي

وكأن بين الذات المثلى (قيما وأخلاقا وسلوكا) وبين الاسم العلم للشاعر صراعا يحاول فيه كل طرف شد الآخر إليه :

فالذات المثلى في (القافية) تلبس ضمير المتكلم واسم الشاعر (ثابت)، ولكنها تخرج منهما في قصائد أخرى وتلبس ضمائر وأسماء أخرى : هي مثلا الشنفري الذي :

إذا رَاعَ رَوْعُ المَوْتِ رَاعَ وَإِنْ حَمَى * حَمَى مَعَه حُر كريمٌ مُصَابِرُ

وهي مثلا شمس بن مالك الذي هو :

قليل التَّشَكِّي للمهِمّ يُصيبه * كثير الهوى شَتَّى النَّوى والمسالِكِ

والاسم العلم (ثابت) في (القافية)، يلاحق الذات المثلى في النصوص المختلفة الأخرى فيمسكها أحيانا :

تأبط شراً ثم رَاحَ أو اغْتَدَى * يُوَائِمُ غُنْماً أو يُشِيفُ إِلَى ذَحْلِ

ويفلتها أحيانا :

أَسَافَ وَأَفْنَى مَالَهُ ابنُ عَمَيْثَلِ

(وابن عميثل هو تأبط نفسه).

ويداورها أحيانا :

ألا هل أتى الحسناءَ أن حَليلَها * تأبط شراً واكْتَنَيْتُ أَبَا وهب

ـ قانون القفر : الذي يبدو في (القافية) في شكل قمة جبل

لا شيء فيها إلا نَعَامَتُها * منها هزيم ومنها قَائِمُ بَاقِ

ويتجلى في قصائد أخرى في شكل غيلان وضباع ونعام . . . إلخ .

ـ قانون العَدْو :

لَا شيْءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُذَرٍ * وَذَا جناح بجنبِ الرَّيْد خَفَّاقِ

ذلـك العـداء في (القـافية) كان تأبط، ولكن العـدو قانون تنجزه كل الموجودات في شعر تأبط

الشنفرى :

فلا يَبْعَدَنَّ الشنفري وسلاحُهُ الحديد وشَدٌّ خَطْوُهُ مُتَوَاتِرُ

شمس بن مالك :

ويسبق وفد الريح من حيث ينتحي * بمنخرق من شَدِّه المتدَاركِ

الطـيـف :

يَسْرِي على الَأيْن والحيات محتفِياً * نفسي فداؤك من سَارٍ على ساقِ

الناس والحيوانات والأحلام كلها صور جسدية لهذا القانون

2 ـ 2 : القصيدة والعصر :

والقصيدة في شعر تأبط ترتبط بعلاقات خارجية مع الشعر الجاهلي ككل، إلى الحد الذي يحلم معه الباحث ببناء «نحو» للنص الجاهلي من خلال دراسات تفصيلية ومتعددة لهذه العلاقات. ولكن ذلك فوق مستوى وطاقة الباحث الفرد.

ويمكن أن أشـير في مواضيع الصعلكة بإيجاز إلى (موضوعة النعل) في شعر تأبط والعلاقات التي تربطها مع شعر الصعاليك ككل مثل الشنفري.

يقول تأبط :

بِشْرَثَةٍ خَلَقٍ يُوقَى البَنَانُ بِهَا * شَدَدْتُ فِيهَا سَرِيحاً بَعْدَ إِطْرَاقِ

. . . وَنَعْلٍ كَأَشْلَاءِ السّمانَى نبذتُها * إلى صاحب حاف وقلت له انْعَلِ

ويقول الشنفري : (الشنفري : 35)

ونَعْلٍ كَأَشْلاءِ السّماني تركتها * على جَنْبِ مور كالنّحِيزَة أَغْبَرَا

(هل النعل هي ناقة الصعاليك ؟)

ويمكن أن أشير إلى موضوعة (العدو) ككل بين الشنفرى وتأبط وبين باقي الشعراء العدائين.

ولكن هذه الموضوعات جزئية بينما يمكن رصد العلاقات الخارجية لنص تأبط (القافية المفضلية) مع الشعر الجاهلي على مستوى البناء الفني للنص. وقد اخترت القصيدة رقم 12 في ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، وهي الأخرى قافية (أنظر في الملحق النص رقم 4).

فبالاضافة إلى العلاقات الجزئية بين القصيدتين : قافية تأبط وقافية الشماخ :

مثلا الأبيات :

14 في قافية تأبط ـ 1 في قافية الشماخ

16 تأبط	17 الشماخ
9 تأبط	20 الشماخ
30 تأبط	21 الشماخ . . . إلخ

فإن هناك علاقات بنائية بين القصيدتين :

ـ تأبط يخرج من ذكر (ابنة الحر) وضَنّها وطيفها، إلى العدو والنجاء، إلى إبراز الانسان المثالي من خلال صورة ضمير المتكلم، إلى العاذلة وتهديدها بفعل متوقع في المستقبل.

ـ الشماخ يخرج من ذكر (ابنة الراقي) وبخلها إلى الناقة المرقال، إلى إبراز الانسان المثالي من خلال ممدوحه عرابة الأوسي، إلى ضمير المتكلم ووعده بفعل متوقع في المستقبل.

× كلتا القصيدتين تمركزان الانسان المثالي وأخلاقه، وتضعان في خدمته الفضاءات والموضوعات الأخرى.

× كلتا القصيدتين تبدآن بذكر صلة ماضية، وتنتهيان بتوقع فعل مستقبل.

× كلتا القصيدتين تتبعان قانونا واحدا في البناء : فضاءات متعددة، متفاعلة، تخضع لهيمنة عامل بان، ولا تختلفان إلا في صور الانجاز والتحقيق :

فضمير المتكلم المفتخر عند تأبط يصبح مخاطبا ممدوحا عند الشماخ.

والصعلوك العداء على ساق تأبط يصبح ناقة ذات إرقال وإعناق عند الشماخ.

وربما أمكن أن نستخلص في الأخير أن الشكل عند تأبط شرا ليس تعبيراً فردياً عن تجربة خاصة بقدر ما هو تحقيق وإنجاز لنظام بنائي جاهلي يكمن في قرارة أغلب القصائد الجاهلية الكبرى.

الفصل الرابع
بنيــة العالم المتخيــل

حاولنا في الفصول السابقة مقاربة شعر تأبط شرا في مستوياته اللغوية المختلفة (الصوتي والمعجمي والتركيبي) . وكان الفصل بين هذه المستويات مجرد إجـراء تقني يسهل عملية المقاربة : لأن هذه المستويات تتداخل في الخطاب الشعري وتتفاعل ويؤثر بعضها في بعض ويتأثر به .

وتبقى بعـــد ذلـك مستـويات أخـرى تسهم في عملية التفـاعـل هذه وتوجهها : أهمها مستوى التصورات والأفكار والقيم التي يصدر عنها الشاعر بوعي أو بدون وعي ، والتي تجعله ـ والشعراء المعاصرين له ـ ينخرطون في بنىً فكرية وفنية متقاربة . وكما يقول هارولد ازبورن :

«لا يظل شيء من شكـل القصيدة ولا بنيتهـا العـروضية ولا علاقاتها الايقاعية ولا أسلوبها الخاص بها ، عندما تفصل عما تحتويه من معنى ، فاللغة ليست لغة ، بل أصوات ، إلا إذا عبرت عن معنى ، كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصا لشيء ليس له وجود ملموس . لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة ، لأصبـح شيئـا مختلفـا ، ولابـد من أن تدرك القصيدة ككـل حتى تتم عملية

الادراك. ولا تناقض بين الشكل والمحتوى، لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتل للاثنين» (ويليك : 50/51).

وحتى تتم عملية إدراك قصيدة تأبط شرا، فإن من الضروري أن نكشف عن «بنية العالم المتخيل» الذي تنسجه المستويات السابقة (الايقاع، المعجم، التركيب)، وعن الخلفية الثقافية التي تنغرس فيها وتصدر عنها هذه البنية.

وكنتيجة للرفقة المستمرة لتأبط، والعيش في عالمه وتشرب مناخه، وكنتيجة للفصول السابقة من الدراسة، فإننا يمكن أن نرسم خطاطة لبنية العالم المتخيل في شعر تأبط شرا والخلفية الفنية والفكرية التي يمثلها من خلال مكونات ستة :

- الماضوي.
- الغيبي.
- الجسدي.
- الشفوي.
- الجماعي.
- الحركي.

1 ـ الماضوي :

العالم المتخيل في شعر تأبط شرا مشدود إلى الماضي، والماضي هو الأفق الـذي يتطلع إليه ويحلم به ويستعيده كمثل أعلى، كمشبه به تتبعه مشبهات الحاضر باستمرار سواء كانت :

*** سلوكا :**

إني إذا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بنائلها * وأمْسَكَتْ بضعيف الوَصْل أحْذَاقِ
نَجَوْتُ منها نَجَائي من بَجِيلَةَ إذْ * أَلْقَيْتُ لَيلةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أرْوَاقي

حيث تصبح (إذ) ظرف الماضي قدوة لـ(إذا) ظرف المستقبل، وإذا حدث له حادث في المستقبـل فسيتصرف إزاءه كما تصرف في المـاضي إزاء أحـداث سابقة. والحاضر لا يكون جميلا إلا إذا مضى، وأصبح ذكرى :

لتقر عنّ عَلَيّ السِّنَّ من نَدَم * إذَا تذَكَّرت يَوْما بَعض أخْلاَقي

*** أو صورة :**

وقُلَّةٍ كسِنَان الرمح بَارزةٍ * ضَحْيَانة في شُهُور الصيف مِحْراقِ
بادرت قُنَّتَهَا صحبي وما كَسَلوا * حتى نَمَيْتُ إليها بعد إشراقِ
لا شيء في رَيْدِهَا إلا نَعَامَتُها * منها هزيمٌ ومنها قائم باقِ

إن هذه الصورة لرَيْد القلة (حرف الجبل المشرف على الهواء) ولنعامتها (خيشبات تستظل بها الطلائع في القلال إذا اشتد الحر)، تبدو غريبة في السياق، إذ أن تأبط يتحدث مفتخراً بتعسف القفر وقيادة الأصحاب ومراقبة الأعداء، ولكنه ما أن يصعد إلى ريد هذه القلة حتى ينسى المهمة والأصحاب والعدو، ويتـأمـل ذاهـلا هذه القلة المـوحشة الفارغة، وهذه الخشبات المهملة : منها المتهاوي بفعل الرياح، ومنها المتماسك بعدُ شاهدا على ربيئة ماضية.

إننـا نشم في هذه الصـورة رائحة الأطلال حيث يمتلىء المكان الفارغ بالزمن الماضي. هل يعني ذلك أن لكل شيء في التصور الجاهلي تاريخا حتى الخشب والحجر والرماد؟ وهل يعني ذلك أن الشعر الجاهلي في العمق سيرة الأشياء؟

أو بنـاء :

إذ يبني تأبط قصـائـده في اتجاه الماضي، وحين تكون القصيدة متعددة الأقسام والفضاءات، فإن هذه الأقسام تتجه نحو الماضي، نحو الافتخار بما (كان قد فعل)، أو نحو التأسي بما سيصبح عليه حاضره حين يعود ماضيا.

ومـا أريد أن أنتهي إليه هنـا هو أن هذه المـاضـوية ليست خاصية سايكولوجية في شعر تأبط، بل إنها ملمح ثقافي من ملامح الشعر الجاهلي ككل.

وتأبط بهذا الملمح ينغرس عميقا في التربة الجاهلية. ويكفي للتدليل على ذلك أن نقرأ أية قصيدة جاهلية. ولتكن من ديوان امرىء القيس. لنقرأ قصيدته :

لِمَنْ طَلَلٌ أبْصَرْتُه فَشَجاني * كخَطِّ زَبُور في عَسيبِ يَمَاني

(أنظر في الملحق النص رقم 5).

في هذه القصيدة (المـرقسية) يبـدو عنصر المـاضـوي طاغيا في مختلف المستـويات وأهمهـا مستـوى البنـاء : إذ تنـطلق القصيدة من الحاضر الطللي الشـاجي إلى المـاضي الممتع والجميل، الممتع بليالي الهوى وساعات الصيد، والجميل بقـوة ونبـل الأفعـال، حتى إذا عاد إلى الحـاضر في آخـر القصيدة (البيت 15) عاد باكيا على ماض آخر كان فيه نساء أخريات.

إن بنية القصيدة الجاهلية كما تبدو من تأبط وامرىء القيس تتسم بجزر مزدوج :

- جزر القارىء الذي يعود به النص إلى ماض ثقافي وقومي.

- وجـزر الشـاعـر نفسه الذي يفتتح قصيدته غالبا بعنصر آني حاضر سلبي : (الأطلال - الفراق - الشيب. . . إلخ) ثم ينحسر إلى الماضي الايجابي ليغرف منه المتع والحياة.

ولقائل أن يقول : إنها بنية الشعر في كل زمان : بنية الشعر كجنس أدبي، فكل شعر جزر بمعنى ما : ارتفاع (أو انحدار؟) من الحاضر إلى الماضي في

وجدان الشاعر والقارىء، يركبان معاً صهوة الذاكرة نحو الطفولة : منبع الفن كله.

غير أن الطفولة في الابداع ليست زمنا بل هي رؤيا، رؤيا منسوجة من عدة عناصر :

* منها حسية الأشياء الفياضة السائلة في حواس المبدع، حسية ليست نابعة - كما لدى الطفل - من الجدَّة، بل من العشق : عشق الكون كله عشقا جسديا لا صوفيا، عشقا من ذَلك النوع الذي قالت عنه إحدى العاشقات العربيات القديمات :

«أرى الشمس على حائطهم أحسن منها على حائط غيرهم».

* ومنها استمرارية الابداع، فالابداع فعل مضارع كوني، والكون يَتَخلَّق/يتكون، في حالة ولادة متجددة : كل غروب رائع، كل شروق مذهل، كل خال في كل وجنة فتنة...

وطفولة الابداع هذه موجودة في الشعر الجاهلي مثلما هي موجودة في كل شعر. أما عنصر «الماضوي» الذي نتحدث عنه في هذا الفصل فإنه بناء فكري وثقافي يوجه السلوك الجاهلي برمته إبداعا وحياة وتفكيرا وعلاقات وأحلاما وتصورات : إن ما كَانَ يحدد مفهوم الزمن في ذهن الشاعر الجاهلي - كما يبدو - هو التكرار الطبيعي (ليل / نهار - نجوم تطلع وأخرى تنوء...). هذا التكرار الذي يحدد الزمن كان دائرة مكسورة بالنسبة للانسان، لأنها دائرة طبيعية، وهو مقذوف خارجها لأنه يموت ولا يعود. يقول لبيد : (ابن قتيبة 1969، 198)

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع * وتبقى الجبال بعدنا والمصانع

لذلك كان الشاعر على سفر مستمر في الحياة وفي الشعر كأنما يحاول اكتساب القدرة على العودة، ولكنه كان في العمق يدرك استحالة التغلب على هذا النقص في دائرة الزمن المكسورة :

يقول أبو دؤاد : (أبو دؤاد، 317)

ذاك دَهْرٌ مَضَى فَهل لدهور * كُنَّ في سَالِف الزمان انْكِرارُ

ويقول الأفوه الأودي : (الأفوه، 11/12)

إنما نعمةُ قَوم مُتعَةٌ * وحياة المرء ثوب مُستَعَارُ
حَتَم الدهرُ علينا أنَّهُ * ظَلَفٌ ما نال منا وجُبارُ

الوعي بالتكرار والعودة الأبدية في الطبيعة، والوعي باستحالة هذه العودة بالنسبة للانسان، جعل الشاعر/الانسان الجاهلي يواجه هذه العقبة بجميل الفعال الذي يكسب الحمد والذكر المخلد والباقي أبدا، يقول النابغة الجعدي :

المرء يرغب في الحياة * وطول عيش قد يَضُرُّهْ
تفنى بشاشتُهُ * ويبقى بعد حُلْو العيش مُرُّهْ
وتسوءه الأيام حتى مـــــا * يرى شيئا يَسُرُّهْ
كم شامتٍ بي إن هلكتُ * وقــائــل : لله دَرُّهْ
النابغة الجعدي، 191)

وجعله يحس بالموت ليس كحادث يوقف الحياة فجأة، ولكن كنسغ للحياة نفسها يسري في عروقها منذ الولادة حتى يكتمل بالوفاة.
يقول حميد بن ثور الهلالي : (ابن قتيبة 1969، 306) :

أرى بصري قد رابني بعد صحة * وحسبك داء أن تصح وتَسْلَما

هذا التصور الجاهلي للزمن والحياة والموت هو الجذر الذي كان يشد الشعراء فكريا إلى الماضي، وهذا التصور، بالاضافة إلى طبيعة الابداع الطفولية، وبالاضافة إلى ذلك النمط الانساني الأعلى الذي يتكرر في أساطير وآداب الأمم المختلفة : موضوعة «الفردوس المفقود»، كل ذلك جعل الصورة الشعرية والبناء الفني في القصيدة الجاهلية مشدودين إلى الماضي، وجعل حتى الايقاع يحفل بتلك الخصوبة التي رأيناها في الفصل الأول من هذه الدراسة : ذلك أن الايقاع العربي القديم لم يكن زمانا بقدر ما كان مواجهة للزمن :

فكما كان الشعراء يواجهون الزمن بمتع الخمر والمرأة والصيد والسفر، كانوا يواجهونه بمتعة الشعر المموسق المجهور المنشَد القابل للتكرار والعودة مع

الفصول والأيام كزمن الطبيعة لا كزمن الانسان القصير المنتهي . على أن ما يزيد مكون «الماضوي» في الشعر الجاهلي مأساوية هو أن هذا الشعر كان بؤرة صغيرة في البحر العربي (كان أساسا في البيئة البدوية القبلية الرعوية) هذه البيئة التي كان يحيط بها زمن متقدم أو يتقدم بالتجارة والكتابة والعقائد والسلط والدول والاقـامة الحضرية. يزحف عليها شيئا فشيئا، ويطردها في المكان إلى الفيافي القفراء، وفي الزمان إلى الماضي، لذلك لم يكن الشعر الجاهلي يعبر عن عصره، بقدرما كان يعبر عن احتجاج المتسحبين من عصره.

إنه شعر الغروب، لذلك يمجد الماضي : أيام كانت حدود الحرية أوسع :

إذِ الناسُ ناسٌ والزمانُ بعِزَّةٍ * وإذْ أمَّ عمَّار صديقٍ مُسَاعِفُ

كما يقول أوس بن حجر (أوس، 74).

2 ـ الغيبي :

يقول تأبط شرا :

وأدهمَ قد جُبْتُ جلبَابهُ * كما اجتابتِ الكاعِبُ الـخَيْعَلاَ
إلى أن حَدا الصِّبح أَثْنَاءَهُ * ومزَّق جِلبابَه الأَلْيَلاَ
على شِيم نار تَنَوَّرْتُها * فبتُّ لهَا مدبراً مُقْبلاً
فأصبحتْ والغولُ لي جَارةٌ * فيَا جَارَتَا أنتِ ما أَهْوَلاَ
وطالبتُها بُضْعَهَا فالتَوتْ * بوجه تَهَوَّلَ فاسْتَغْوَلاَ
فقلتُ لَها : يا انظُري كي تَرَيْ * فولتْ، فكنتُ لها أَغْوَلاَ
فَطَار بقِحْفِ ابنَةَ الجِنِّ ذُو * سَفَاسِقَ قد أَخْلَقَ المحْملاَ
إذا كَلَّ أمْهَيْتُهُ بالصَّفَا * فحَدَّ، ولم أرِهِ صَيْقَلاَ
عَظَاءةُ قَفْر لَها حُلَّتَـــــ * ــــان من وَرَقِ الطَّلْح لم تُغْزَلاَ
فمن سال أين ثوتْ جَارتِي * فإنَّ لها باللِّوَى مَنْزِلاَ

ليس هذه الأبيات هي كل ما قاله تأبط عن الغول، فهو يتحدث عنها في نصوص أخرى بأشكال مختلفة.

وهذا الحديث الشعري المتكرر عن موضوعة الغول يدفع إلى التساؤل. والغول في اعتقاد العرب ـ كما يقول الجاحظ :

«اسم لكـل شيء من الجن يعـرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكرا كان أو أنثى، إلا أن أكثر كلامهم على أنه أنثى» (الجاحظ 1969، 6، 158) وتـأبط نفسه يسمى الغول في الأبيات السابقة (ابنة الجن)، فإذا أضفنا إلى ذلك أن الأعراب لا يصيدون «كل شيء يكون عندهم من مطايا الجن كالنعام والظباء» (الجاحظ، 1969، 6، 46).

وأن تأبط يلح في شعره على موضوع الظليم : ذكر النعام، ويجعله معادلا له في السرعة تماما كالظبية : يقول عن نفسه :

كأنما حَثْحَثُوا حُصًّا قَوَادِمُه * أو أمَّ خِشْفٍ بذِي شثّ وطبَّاق

فإن الغول تصبح علامة على هذا النوع الخفي والغيبي من الكائنات الذي يضرب بجذوره في أعماق الخيال الجاهلي، ويتجلى بين الحين والآخر في الخطاب الشعري وفي مقدمته شعر تأبط.

وحين نعود إلى كتب العادات والأخبار، تبدو لنا الصحراء العربية ممتلئة بأنواع هذه الكائنات الخفية: «قال ابن الأعرابي: قلت لزيد بن كثوة: أتقولون إن من علق عليه كعب أرنب لم تقربه جنان الدار ولا عمار الحي؟ قال: إي والله ولا شيطان الحماطة (شجر شبيه بالتين وهو أحب شجر إلى الحيات) ولا جار العشيرة (تصغير العشرة وهي شجرة أيضا) ولا غول القفر» (الألوسي، 2، 324). «وكان أبو إسحاق يقول: أصل هذا الأمر وابتداؤه أن القوم لما نزلوا بلاد الوحش عملت فيهم الوحشة، ومن انفرد وطال مقامه في البلاد والخلاء والبعد من الانس، استوحش، ولا سيما مع قلة الأشغال والذاكرين... وإذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير وارتاب وتفرق ذهنه وانتقضت أخلاطه فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع، وتوهم على الشيء اليسير الحقير أنه عظيم جليل. ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعرا تناشدوه وأحاديث توارثوها، فازدادوا بذلك إيمانا، ونشأ عليه الناشىء وربي به الطفل، فصار أحدهم حين يتوسط الفيافي... فعند أول وحشة وفزعة...، وقد رأى كل باطل وتوهم كل زور، وربما كان في أصل الخلق والطبيعة كذابا نفاجا،... فيقول في ذلك من الشعر على حسب هذه الصفة، فعند ذلك يقول: رأيت الغيلان وكلمت السعلاة، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: قتلتها، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: رافقتها، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول تزوجتها» (الجاحظ، 1969، 6، 248). وقد تعمدت أن أورد رأي أبي إسحاق النظام، كاملا كما أورده الجاحظ في (الحيوان) لأنه يشكل نظرية مكتملة في التفسير العربي لعنصر «الغيبي» كيف ينشأ ثم كيف يرسخ في الاعتقاد والتصور، ثم كيف يتربى الأطفال ويكبرون في مناخه، ثم كيف ينمو ويتوالد.

وهكذا فإن «الغيبي» في إطار هذه النظرية، يضاد النظام والمدينة والسلطة والمجتمع المنظم، ويقترن بالبداوة والقفار والوحدة. إنه إلى حد ما ضريبة الحرية: يحد منها وينظمها في التصور والخيال.

ولكن ما يهمنا في هذا الفصل ليس تفسير «الغيبي» ولا تأويله بقدرما نهتم بتوصيفه كما يتواجد وينتج في الشعر الجاهلي الذي ينتسب إليه ويغرف منه تأبط شرا.

وإذا اقتصرنا على (ابنة الجن) كنموذج لهذا «الغيبي» فإن الشعر الجاهلي يتعامل معها بثلاثة أشكال :

2 ـ 1 ـ الغول اللغوية :

التي تعني الاغتيال، وترد في الشعر الجاهلي بمختلف الاشتقاقات (غال ـ يغول ـ غولا ـ غائلا . . . إلخ). يقول المرقش الأكبر : (الضبي، 238)

لو كان حيٌّ ناجياً لَنجا * منٍ يومه المزَلَّمُ الأعْصَمْ
. . . فغاله ريب الحوادث حتى * زَلَّ عن أرْيَادِه فَحُطِمْ

ويقول المرقش الأصغر : (نفسه، 249)

وللفتى غَائِلٌ يَغُولُهُ * يا ابنة عَجْلَان منْ وَقْع الحتُوم

ويقول بشامة بن الغدير : (نفسه، 59)

ولا تقْعُدُوا وبكم مُنَّةٌ * كَفَى بالحوادِث للمَرْءِ غُولاَ

ويقول أبو قيس بن الأسلت : (نفسه، 284)

أنْكَرِتِه حِين تَوَسَّمْتِهِ * والحرب غُولٌ ذات أوْجَاع

2 ـ 2 ـ الغول العبقرية :

ولكن الغول ابنة الجن، وإلى الجن ينسب الشعر كلّ ما هو جميل ودقيق ولطيف وعبقري «قال حسان بن ثابت :

وَدَاوِيَةٍ سَبْسَب سَمْلَقٍ * مِنَ البيدِ تَعْزفُ جِنَّانُهَا
قطعتُ بعَيْرانَةٍ كالفنيـ * ـقِ يَمْرَحُ في الآل شَيْطَانُها

فجمع في البيت عزيف الجن، وأن المراح والنشاط والخيلاء والغرب هو شيطانها» (الجاحظ 1969 : 6 : 184)

أي أن غول الصحراء المغتالة يقابلها الشاعر بهذه الناقة الذكية النشيطة (الغول العبقرية) «والوحش من الابل عندهم هي التي قد ضربت فيها فحول الجن» (الجاحظ 1969 : 6 : 216)

«قـالـوا : ولكنكم إذا رأيتم بنيانـا عجيبـا وجهلتم موضـع الحيلة فيه أضفتموه إلى الجن ولم تعانوه بالفكر. . . وقال الأصمعي : السيوف القلعية هي التي يقال إنها من عمل الجن والشياطين لسليمان بن داود عليهما السلام. . . » (نفسه 6 : 186/187).

ثم إن أجمل وألطف وأدق ما أنتجه العصر الجاهلي، وهو الشعر نفسه، كان ينسب إلى الجن «فإنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر» (نفسه 6 : 225)

وقال الأعشى : (الأعشى : 271).

شريكان فيما بيننا من هَوَادَةٍ * صَفِيَّانِ : جني وإنسٌ موفَّقُ
يقول فلا أعْيَا لشيء يقوله * كفاني لاعيٌّ ولا هو أخرق

2 ـ 3 ـ الغـول الزمـن :

وهي التي يضر بها الشاعر الجاهلي مثلا لسرعة التحول والتبدل، يقول كعب :

لَكِنَّهَا خُلَّةٌ قَدْ سِيطَ مِنْ دَمِهَا * فَجْعٌ وَوَلْعٌ وإخْلَاف وتَبْدِيلُ
فما تدوم على حال تكون بها * كما تَلَوَّنُ في أثوابها الغول

ويقول عباس بن مرداس السلمي : (الجاحظ 1969 : 6 : 161)

أصابت العامَ رعلاً غول قومهم * وسط البيوت ولونُ الغول ألوان

ولذلك سموا الغول خَيْتَعُور، وهو كل شيء لا يدوم على حالة واحدة، ويضمحل كالسراب، وكالذي ينزل من الكوى في شدة الحر كنسج العنكبوت، قال الشاعر :

كل أُنْثَى وإن بدالك منها * آية الحب، حُبُّها خَيْتَعُور»

(الألوسي 2 : 347)

وإذن فالغـول كائن جدلي معقـد، فهي الموت، وهي العبقرية، وهي الزمن، أي أنها علامة (×) تطلق على المجهول السري العميق، على كل ما يؤثر ويحير، كل ما يغري ويخيف، علامة على الغيبي : منبع الخيال، على الغيبي : المولّد الدائم والمستمر للخيال :

«قال القزويني : وأكثر ما توجد السعلاة في الغياض، وهي إذا ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفأر، قال : وربما اصطادها الذئب فأكلها، وإذا افترسها ترفع صوتها وتقول : أدركوني فإن الذئب قد أكلني، وربما تقـول : من يخلصني ومعي ألف دينـار يأخـذهـا. والقـوم يعرفون أنه كلام السعلاة، فلا يخلصها أحد، فيأكلها الذئب» (نفسه 2 : 349)

الخيال العربي إذن ينتج الغول، ولكنها تعود فتنتجه : يتيح له عالم الغول الغامض والمتنوع والمختلف إنتاج ألوان من السرد تتفاعل وتتكامل : بعضها يغلّب الغول على الانسان، وبعضها يغلب الذئب على الغول، وبعضها أخيرا يعود فيغلب الانسان على الغول.

أي أن علاقة الخيال العربي مع الغول شبيهة بما حدث لذلك الأعرابي الذي صنع صنما من الحلوى وعبده، حتى إذا جاع أكله.

إن الحـديث بالغيبي ـ ولا أقـول عن الغيبي ـ نوع من المعـرفة أنتجه الانسان الجاهلي، ونوع من المكان سكنه، وهو في الأخير نوع من الهوية يكاد يساويه.

وكما يقول الفيلسوف الايطالي جان باتستافيكو :

«إذا كانت الميتـافيزيقا العقلية تعلمنا أن (الانسان إذا أدرك صنع كل شيء) فإن الميتافيزيقا الخيالية تبين أن (الانسان إذا لم يدرك صنع كل شيء). وربما كانت المقولة الثانية أصدق من الأولى. ذلك أن الانسان يفسر بالادراك ما في عقله، ويستـوعب به جميع الأشياء. ولكنـه، بعدم الادراك، يصنع هذه الأشياء من نفسه، وعندما يتحول إليها يصبح هو نفسه هذه الأشياء» (فيكو).

3 ـ الجسدي :

وهو مكون هام من مكونات العالم المتخيل في شعر تأبط شرا وفي الشعر الجاهلي بشكل عام. يقول تأبط :

وقُلَّةٍ كسنَانِ الرّمح بَارِزَةٍ * ضَحْيَانَةٍ في شُهور الصَّيْفِ مِحْرَاقِ
بادَرْتُ قُنّتَهَا صحْبي وَما كَسَلُوا * حتى نميْتُ إليها بعْدَ إشْرَاقِ
لا شيْءَ في رَيْدِها إلا نَعَامَتُها * منها هزيم ومنها قائم باقِ
بشَرْثَةٍ خلَقٍ يُوقَى البَنَانُ بها * شَدَدْتُ فيها سريحاً بَعْدَ إطْرَاقِ

هذا الرمح الممتد في السماء بارزا ضحيان : يشكله تأبط ثم يشتغل شعريا في رأسه الدقيق النافذ فيجعل له ريدا، وفي الريد مظلة بعضها متهدم وبعضها قائم يريد أن ينقض. وإلى هذا الريد يصعد تأبط بنعل خلَقٍ متهرئة أُطْرِقَتْ بعد تهرئها وشدت بشريط من الجلد المجدول. . . منتهى الضيق والصعوبة في المكان.

ثم يجعله بعد ذلك في شهور الصيف : منتهى الصعوبة في الزمن (محراق) :

ـ يا من لعذّالَةٍ خذّالَةٍ أَشِبِ * حرّقَ باللّوم جلْدي أيَّ تَحْراقِ
ـ مَسَاعِرَةٌ شُعْثٌ كأن عُيُونَهُمْ * حريق الغضَا تُلْقَى عَلَيْهِ الشَّقَائِقُ

الصيف والحرب واللوم تشب في الشعر جسدا من نار نكاد نسمع أزيزه لا سيما إذا قارنا بـ«ماء الملام» عند أبي تمام فيما بعد.

هذه الخبرة الدقيقة في التقاط تفاصيل جسد الأشياء تبدو بشكل أقوى في التشبيهات :

فأدْبَرتُ لا ينجُو نَجائِي نِقْنِقٌ * يُبادِرُ فَرخَيه شَمالا ودَاجنَا
من الحُصِّ هُزْرُوفٌ يَطير عِفَاؤهُ * إذا اسْتَدْرجَ الفَيْفَا ومَدَّ المَغَابنَا
أزَجُّ زَلُوجٌ هِزْرِفِيٌّ زُفَازِفٌ * هِزَفٌّ يَبُذُّ النَّاجيَاتِ الصَّوافِنَا

حيث نلاحظ كيف ينسج تأبط جسد السرعة من تفاصيل الظليم ومحيطه : (الفرخين ـ الريح ـ المطر ـ الريش المتطاير ـ المغابن الممدودة. . . إلخ)

وتـأبط شرا يصدر في هذا المكون عن التقاليد الشعرية الجاهلية والثقافة التي خلقتها. يقول الأعشى :

ما رَوْضَةٌ من ريَاض الـحَزْنِ مُعْشِبَةٌ * خَضْراء جادَ عليها مُسْبِلٌ هَطِلُ
يُضَاحكُ الشمس منها كَوكَبٌ شرِقٌ * مؤزَّرٌ بعَميم النَّبت مُكْتهلُ
يوماً بأطْيبَ منها نشْرَ رَائحةٍ * ولا بأحسَنَ منها إذ دنا الأصُلُ
(الأعشى، 107)

ويقول عنترة :

وكأنَّ فارَةَ تاجر بقَسيمَةٍ * سَبَقَتْ عوارِضَها إليكَ من الفَم
أو روضةً أُنُفاً تضمَّن نبْتها * غيثٌ قليلُ الدِّمْن ليس بمُعْلَم
جادَتْ عليها كلُّ عين ثرَّةٍ * فترَكْن كلَّ حديقه كالدِّرهَم
سحًّا وتَسْكَاباً فكُلَّ عَشيَّةٍ * يجري عليها الماء لم يتصرَّم
فَترى الذُّباب بها يُغنِّي وحْده * هَزِجاً كفعل الشَّارب المترَنم
غَرِداً يَسُنُّ ذِراعه بذراعه * فِعل المكِبِّ على الزِّناد الأجذَم
(عنترة، 195/196)

ويقول النابغة :

فما الفُراتُ إذا هبَّ الرياحُ له * تَرْمي غَوارِبُهُ العبْرَيْن بالزَّبدِ
يُمدُّه كلُّ وادٍ مُترع لَجب * فيه رُكامٌ من اليَنْبوتِ والخَضَدِ
يظَلُّ من خوفه الملاَّحُ معْتصِماً * بالخيزُرانة بعد الأين والنَّجد
يوماً بأجود منه سيْبَ نافلةٍ * ولاَ يحُولُ عطاءُ اليَوم دون غَد
(النابغة الذبياني، 26/27)

ويقول عمرو بن كلثوم :

فإنَّ قَناتنَا ياعَمرو أعْيت * على الأعداء قبْلك أن تَلينَا
إذا عضَّ الثِّقافُ بها اشمأزَّت * وولَّتهم عَشَوْزَنَةً زَبُونَا
عَشَوْزَنَةً إذا انقلَبت أرنَّتْ * تدقُّ قَفَا المثقف والجبينا
(ابن الأنباري، 404)

في هذه التشبيهـات الجاهلية الطويلة نلاحظ الاهتمام بتفاصيل الجسد على اختـلاف المـوضـوعـات المجسـدة (المـرأة/الـروضـة ـالملك/الفـرات ـ العزة/القناة) وعلى اختلاف الشعراء (الأعشى ـ عنترة ـ النابغة ـ عمرو) بل إننا نلاحظ هذه الـظاهـرة حتى عنـد شعـراء تختلف مواضيعهم الدنيا وروحهم الساخرة عن الروح السامية الجادة التي تطبع المقتطفات السابقة : يقول مزرد بن ضرار الذبياني عن صاحبته (الجميلة) :

ولَوْ أنَّ شيخاً ذا بَنين كأنَّما * على رأسه من شَامِلِ الشَّيب قَونَسُ
ولَمْ يَبْقَ من أضراسِه غير واحدٍ * إذا مَسَّه يَدْمى مِراراً ويَضْرَسُ
تُبِيِّتُ فيه العَنكبُوتُ بَناتِها * نواشيءِ حتَّى شِبْنَ أوْ هُنَّ عُنَّسُ
لَظلَّ إليها رَانِياً وكأنَّه * إذَا كَشَّ ثَورٌ من كريصَ مُنَمّسُ
(الجاحظ، 1969، 5، 410)

إن بعر الآرام، وقلوب الطير رطبا ويابسا، وذباب الروض، وأفحوص القطاة، وقادمة النسر، وندفة الصوف المصبوغ ؛ كل ذلك تلتقطه في الشعر الجاهلي عين قوية دقيقة طفلة شبقة، وتدخله الوجود الشعري فاعلا في الحواس قوي الحضور في الوجدان يقطر متعة ويذوب صفاء.

على أن الجسد الشعري الجاهلي ـ كالايقاع الجاهلي والصورة الجاهلية ـ جسد مزدوج.

3 ـ 1 ـ فهناك أولا ذلك الجسد الخصب الغني المنتج الولود الذي يمكننا أن نمثل له بصورتين نمطيتين هما صورة الحيوان وصورة المرأة :

ـ الحيوان في الشعر الجاهلي (الوحشي خصوصا) لا يكاد يبرز إلا في إطار مائي ينسجه المطر والسحاب والنبات، ولا سيما النعام : إطار خصب يتوالد صورا منتجـة في النص تلو النص حتى يستقـر عند ابن أحمر الذي يقول في الظليم والبيض الذي يحضنه :

يظَلُّ يحفُّهنَّ بقَفْقَفَيْهِ * ويُلحفُهُنَّ هَفَّافاً ثَخِينَا
بهَجْلٍ مِن «قَساً» ذَفِرِ الخزَامى * تَهادى الجِرْبياءُ به الحنِينا
تَفقَّأ حوله القَلَعُ السَّواري * وجُنَّ الخَازبَاز بِهِ جُنونَا

تَكادُ الشَّمس تَخْشع حين تبدو * لَهُنَّ وما نَزَلْن وما عَسينا

يقول البغدادي في شرح هذه الأبيات :

«الهجل : المطمئن من الأرض ـ و«قسا» موضع ، . . . وذفر من الذفر وهو كل ريح ذكية . . . والجربياء ريح الشمال . . . والقلع ج قلعة وهي القطعة العظيمة من السحاب . . . والخازباز هنا نبت : قال ابن السيرافي : جنونه طوله وسرعة نباته . . . وقال أبو حنيفة الدينوري في كتاب النبات : الخازباز من ذباب العشب» (البغدادي 6 : 343 ـ الجاحظ 1975 : 3 : 223)

إننا نشهد في أبيات ابن أحمر عرسا احتفاليا للحواس يلتقط الشاعر تفاصيله من النصوص الجاهلية التي سبقته. فهناك أولا متعة البصر بالمطر والشمس، ثم متعة الشم بالرائحة الذكية للخزامى، ومتعة الأذن بحنين الريح، ومتعة اللمس بريش النعام الهفاف الثخين. . . وكل ذلك يجمعه الشاعر أخيرا في هذا «الخازباز المجنون»، والذي يختلف العلماء القدامى في : هل هو العشب أو هو ذباب العشب، ولكن الشاعر أرادهما معا : فالتقط الخاء من خضرة العشب والزاي من أزيز الذباب فأمتع العين والأذن معا، وأشاع في باقي الحواس نوعا من الاشباع المتخيل في الخضرة والهزج.

ـ أما المرأة فهي هذا البيض الذي يحضنه الظليم أبيض مصفرا يقيم أبدا في النعومة والدفء. يقول امرؤ القيس :

وَبَيْضَة خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَا * تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بها غَيْرَ مُعْجَلِ

مُهَفْهَفَةٍ بَيْضَاءَ غَيْرِ مُفَاضَةٍ * غَذَاهَا نَمِيرُ المَاءِ غَيْرُ المُحَلَّلِ

تَصُدُّ وَتُبدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي * بنَاظِرَة مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

وَجيدٍ كَجيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ * إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ، ولا بِمُعَطَّلِ

وفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ * أَثِيثٍ كقنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلى العُلاَ * تَضِلُّ المَدَارَى في مُثَنًّى ومُرْسَلِ

تُضِيءُ الظَّلاَمَ بالعِشَاءِ كأنها * مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهبٍ متبَتِّلِ

وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا * نَؤُومِ الضّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفضُّلِ

(امرؤ القيس : 13 ـ 17)

في هذه الأبياتِ النموذجية من معلقة امرىء القيس، وفي أبيات ابن أحمر السابقة نكتشف خصائص هذا النوع من الجسد الجاهلي:

الخصوبة ـ الاستقرار

خصوبة الأجزاء والألوان، واستقرار المقيم المرتاح المشبع.

خصوبة ريش النعام والغدائر المستشزرات إلى العلا، واستقرار البيض المكنون والمرأة نؤوم الضحى. إنه الجسد الحلم بالنسبة لبدو مترحلين في صحراء جافة عقيم.

3 ـ 2 وهناك ثانيا ذلك الجسد الضامر الدقيق المتحرك: جسد الرجل الذي يقول عنه تأبط:

ـ عَارِي الظَّنَابِيبِ مُمْتَدٌّ نَوَاشِرُهُ * مِدْلَاجِ أَدْهَمَ وَاهِي المَاءِ غَسَّاقِ
ـ مَا إِنْ أَرَاكَ وَأَنْتَ إِلَّا شَاحِبٌ * بَادِي الجَنَاجِنِ نَاشِزُ الشُّرْسُوفِ
ـ يَأْكُلْنَ أَوْصَالاً وَلَحْماً * كالشُّكَاعَى غَيْرَ جَادِلْ

والذي يقول عنه أعشى باهلة:

لَا يَغْمِزُ السَّاقَ مِنْ أَيْنَ وَمِنْ وَصَبٍ * وَلَا يَعَضُّ علَى شُرْسُوفِهِ الصَّفَرُ
...طَاوِي المَصِيرِ عَلَى العَزَّاءِ مُنْصَلِتٌ * بالقَومِ لَيْلَةَ لَا مَاءٌ ولا شَجَرُ
... تَكْفِيهِ حُزَّةُ فِلْذٍ إِنْ أَلَمَّ بِهَا * مِن الشِّوَاءِ، وَيُرْوِي شُرْبَهُ الغُمَرُ
(الأصمعي: 90/91)

إنه جسد يضمر ويدق حتى يكاد يختفي. ولأمر ما كان العرب يتصورون أجساد الجن الخفية ضامرة دقيقة وغير كاملة. يقول تأبط عن الغول:

إذا عينان في رأس قبيح * كرأس الهر مشقوق اللسان
وساقا مخدج وشواة كلب * وثوب من عباء أو شِنَان

ويقول الدمير في (حياة الحيوان):

«عن عبد الله بن مسعود قال: خرج رجل من الانس فلقيه رجل من الجن، فقال له: هل لك أن تصارعني... فصارعه. فصرعه الانسي وقال:

إني أراك ضئيلا شخيتـا، كأن ذراعيك ذراعـا كلب، أفهكذا أنتم أيها الجن كلكم ؟ أم أنت من بينهم ؟ فقال : إني منهم لضليع».
(عن ابن قبيبة 1981 : 123)

هذا النوع من الجسد الجاهلي يتميز إذن بخصائص شبيهة بخصائص الجن : الضمـور والحركة والذكاء والتأثير. وبينه وبين الجسد الأول نوع من التضـاد : الجسـد الأول الخصيب يستمتع بالأجساد وينتج الأجساد والجسد الثاني الضامر يستمتع بالأفعال وينتج الفكر والأخلاق.

يقول الأعشى :

وَأَنْكَرَتْنِي وَمَا كَانَ الذِي نَكِرَتْ * من الحوادِثِ إلاّ الشَّيْبَ وَالصَّلَعَا
(الأعشى : 151)

وهل أنكر من هذين ؟؟ ولكنه سؤال لا يفرق بين نوعي الجسد الجاهلي، فلكل منهما تصور خاص للحياة، ولذلك يبدو موقف أحدهما منكرا في عين الآخر.

يقول ابن قتيبة في معرض حديثه عن امرىء القيس :

«ثم تحول إلى جبلي طيىء فنزل على قوم منهم عامر بن جوين الطائي، فقالت له ابنته : إن الرجل مأكول، فكله. فأتى عامر أجأ (أجأ وسلمى جبلان لطيىء) وصاح : «ألا إن عامر بن جوين غدر» فلم يجبه الصدى، ثم صاح : «ألا إن عامر بن جوين وَفَى» فأجابه الصدى فقال : ما أحسن هذه وما أقبح تلك. ثم خرج امرؤ القيس من عنده فشيعه، فرأت ابنته ساقيه وهو مدبر، حَمْشَتَيْنِ، فقالت : «ما رأيت كاليوم ساقي واف» فقال : «هما ساقا غادر أقبح».
(ابن قتيبة 1969 : 59/60)

إن الذين نسجوا رواية أخبار امرىء القيس كانوا يعون هذا الفرق :

البنت/المـرأة : جسـد الخصـوبـة والاستقـرار : ترغب في أكـل مال الضيف، وحين تفشل تعلق على حموشة الساقين عند أبيها ساخرة (كما لاحظت صاحبة الأعشى شيبه وصلعه).

والأب/الرجل : جسد الضمور والحركة والفعل : يخشى الذم ويرجو الحمد، ويرى، دون عجب، أن جمال الساقين في الوفاء.

ولكن الجسدين معا يحضران في الشعر الجاهلي ويرتبطان بعلاقة متكاملة أشبه بالعلاقة الجنسبية إنما تنتج بالتفاعل.

أي أننا يمكن أن نتصور الجسد الجاهلي المزدوج كما يلي :

الرجل ـ السماء ـ الحركة ـ الزمن
المرأة ـ الأرض ـ القعود ـ الطبيعة

وهو على أي حال جسد شعري يُحَس ولا يُدرك. يقول الشاعر الأرجنتيني بورخيس عن الشعر :

«أعتقد أن الجمال هو إحساس جسدي. شيء نحس به بكل جسدنا، إنه ليس ثمرة تفكير معين. ولا قاعدة معينة لبلوغه. فإما أن نحس الجمال أو لا نحسه».

(بورخيس)

4. الشفـوي :

لعل من التعسف أن نتحدث عن الشعر الجاهلي بمصطلحات أفرزتها قراءات النصوص المكتوبة. ذلك أن العين/الرؤية لا تشكل في العالم الجاهلي المتخيل إلا عنصرا من عناصر بنيته إلى جانب عناصر أخرى ربما كان في مقدمتها عنصر اللسـان/الأذن. وفي ديوان تأبط شرا نلحظ اهتـمامـا كبيرا بالأصوات والأقوال والحوارات في كل القصائد والمقطوعات :

ألا عَجِب الفتيانُ من أمِّ مالك * تَقُول : لقد أصبحْت أشْعَثَ أغبرا
فقلتُ لها : يومان، يومُ إقامةٍ * أهُزُّ به غصناً من البان أخضراَ
ويومٌ أهزُّ السيف في جيد أغيدٍ * لهُ نسوةٌ لم تلقَ مثلىَ أنكرا
ينُحْنَ عليه وهو ينزعُ نفسه : * «لقد كُنت أبَّاء الظُّلامة قسورا»
وقد صحتُ في آثار حَوم كأنَّها * عذارى عُقيْل أو بكَارةُ حِمْيَرا

أم مالك تقول، وتأبط يقول، والنسوة ينحن ويقلن، وتأبط يصيح خلف الابل. وتأبط لايحاور أم مالك فقط، إنه يحاور الجن : يقول عن الغُول :

فقالت عُدْ فقلت لها : رُوَيداً * مكانَكِ إنني ثبت الجنَانِ

ويخاطب الذئب :

فقلتُ له لما عَوَى : إنَّ «ثابتا» * قلِيلُ الغنى إن كنت لما تَمَوَّل

ويخاطب نفسه :

فأرسلت مُنْبَتًّا من الشَّدِّ والِهاً * وقلتُ : تَزَحزَح لا تَكونَنَّ حَائنَا

وهو يظن بالقول، ويشبه بالقول، ويسمي الشعر قولا، ويسمي صياح الضبع بجرائها قولا. وهذا الاحتفاء بالقول في شعره ليس إلا جزءاً من الاحتفاء الكبير في الشعر الجاهلي بعالم الأصوات إيقاعا وصورة.

وقد رأينا في الفصل الأول غنى وتنوع الايقاع في نصوص تأبط شرا، وهو غنى يشمل الشعر الجاهلي ككل، ويستمر بنفس الزخم في العصور الاسلامية من بعد حتى يبلغ منتهاه : شعرا عند المعري في لزوم ما لا يلزم، ونثرا عند

الحريري في المقامات. ويكفي أن نقرأ عن الصورة الصوتية في معلقة الحارث قوله :

أَجْمَعوا أمرهُم عِشاءً فلما * أصبَحوا أصْبحت لهم ضَوضَاء
من مُنادٍ ومن مُجيبٍ ومن تَصهـــ * ــال خيل خِلال ذاكَ رُغاءُ

حيث ينسج الصوت الصورة وحده دون مجاز. وفي فضاء الصحراء الواسع والخالي يصبح للصمت الشامل العميق نفسه صوته الخاص «ويوجد لأوساط الفيافي والقفار والرمال والحرار في أنصاف النهار مثل الدويّ. . . قالوا : وبالدوي سميت دوية وداوية، وبه سمى الدو دوا» (الجاحظ، 1969، 6، 248).

فلا عجب إذا كان كل شيء في هذه الصحراء، يتكلم أو يتحدث أو يقول أو يضحك أو يغني.

الصحراء : يقول كعب بن زهير :

وصَرْماءَ مِذْكَار كأنَّ دويَّها * بُعَيْدَ جنَانِ اللَّيل ممَّا يُخَيلُ :
حَديثُ أنَاسِيٍّ، فلما سمعته * إذا ليس فيه ما أبين فأعْقِلُ
(ابن قتيبة، 1981، 119)

الناقة : يقول المثقب العبدي :

إذا ما قُمتُ أرْحَلُها بلَيْل * تأوَّهُ آهَةَ الرجُل الحزينِ
تقول وقد دَرَأتُ لها وضِيني : * «أهَذا دِينُه أبَداً ودِيني
أكُلَّ الدَّهر حَلٌّ وارْتحالٌ * أمَا يُبْقي عليَّ وما يَقيني»
(الضبي، 291)

النبات : يقول الأعشى :

يضاحِكُ الشَّمسَ منها كَوْكَبٌ شَرِقٌ * مُؤزَّرٌ بعَمِيم النَّبْتِ مُكتَهِلُ

الذباب : يقول عنترة

هزجا يحك ذراعه بذراعه * فعل المكب على الزناد الأجذم

وقد سمعنا من قبل جنون الخازباز

هذا العالم من الأصوات، نستطيع أن نضيف إليه تلك اللذة التي كان الشاعر الجاهلي يجدها في نطق اسمه الخاص :

تأبط شرا :

- تقول سليمى لجاراتها : * أرى «ثابتاً» يَفَناً حَوْقَلَا
لها الوَيْلُ ما وجَدَتْ «ثابتاً» * ألفَّ اليدين ولا زُمَّلَا
- تأبط شرا ثم رَاحَ أو اغْتدَى * يُوائِمُ غُنْماً أو يُشِيفُ إلى ذَحْلِ
- ألا هل أتى الحسناءَان حليلهَا * تأبط شرا، واكتنيتُ أبا وَهْبِ

امرؤ القيس :

- تقول وقد مال الغبيط بنا معا * عَقَرْتَ بعيري يا امرَأَ القيس فانْزلِ
- ألا هلْ أتاها، والحوادِثُ جَمّةٌ، * بأن امرأَ القَيْسِ بن تَمْلِكَ بَيْقَرا
(امرؤ القيس : 11، 392)

مهلهل :

ضربت صدرها إلي وقالت : * يا عَدِيّاً، لقد وقَتْكَ الأواقِي
(ابن قتيبة 1969، 215)

عنترة :

يدعون عنتر والرماح كأنها * أَشْطَانِ بئر في لَبَانِ الأَدْهَم
(عنترة 216)

حاتم :

لقد عَلم الأقْوامُ لو أنّ حاتما * أرادة ثَرَاءَ المَالِ كان له وَفْر
(ابن قتيبة 1969، 168)

ونستطيع أن نضيف أيضا اللذة التي كان المتلقي يجدها في تسمية الشعراء بما قالـوه. . . وفي كتـاب محمـد بن حبيب «ألقاب الشعراء ومن يعرف منهم بأمه» : عشرات من الشعراء سماهم قولهم :

«ومنهم الحادرة. . . حدره قوله :

كأنك حَادِرَة المنكبين رصْـــــعَاءُ تنقضُ في حَائِر

ومنهم المتلمس وهو جرير بن عبد المسيح ، لمسه قوله :

وذاك أوان العَرْضُ حَيٌّ ذُبابُه * زَنَابِيرُهُ والأزرقُ المتلمِّس

. . . المعقر وهو سفيان بن أوس بن حمار، عقره قوله :

لها ناهض في الوكر قد مهدت له * كما مهدت للبعل حسناء عاقر

. . . » إلخ (ابن حبيب : نوادر : 2 : 299 ـ 328)

إنها لذة الوجود بالكلام ، وفي الكلام ، تقيم بنية هذا العالم الهارموني من الأصوات والأصداء. . . وهي لذة تنتج التشابه والتكرار في الشعر والحياة معا : تنتج التواصل والتقليد، تنتج «الجماعي» .

5. الجماعي :

وهو أهم مكون من مكونات العالم الجاهلي المتخيل في نظري ولذلك سأقف عنده لفترة أطول :

في ديوان تأبط شرا صورتان مختلفتان للنموذج الانساني أو للانسان المثال في نظر تأبط :

5 . 1 . صورة الانسان الذي

يظَلُّ بمَوْمَاةٍ ويُمْسِي بغَيرها * جَحِيشاً ويَعْرَوْرِي ظُهُورَ المَهَالِكِ

والذي يتعسف الشعاب في الليل وحيدا دون حاجة إلى دليل :

وشِعبٍ كشَلِّ الثوب شَكْس طريقه * مَجامعُ صُوحَيهِ نِطَافُ مَخَاصِرُ
تعسَّفْتُهُ بالليل لم يَهْدِنِي لهُ * دليلٌ ولم يحسن ليَ النعتَ خَابِرِ

ورغم أن الأخبار تقول : «قيل لتأبط شرا : هذه الرجال غلبتها، فكيف لا تنهشك الحيات في سراك ؟ فقال : إني لا أسري البردين. يعني آخر الليل وأوله، لأنها في أول الليل تمور خارجة من حِجَرتها، وآخر الليل تمور مقبلة إليها» (الديوان، 269) فإن الشعر يقول إنه يسري أول الليل :

أصَمُّ قُطارِيٍّ يكون خروجُه * بُعَيدَ غروب الشمس مُخْتَلِفُ الرَّمْس

لأنـه يقطر سما كالحيات فإنه يخرج وقت خروجها، ولأنه يخرج في أول الليل جحيشا منفرداً، فإنه :

يبيتُ بِمَغْنَى الوحش حتى أَلِفْنَه * ويُصْبِح لاَ يَحْمي لها الدهرَ مَرْتَعَا

وتبلغ ألفته للوحش حد اقتسام الزاد معها :

لطيفُ الحَوَايَا يَقْسم الزادَ بَينه * سواءً وبينَ الذِّئبِ قَسْمَ المشَارك

هذا دون أن نذكر قصائده عن الغول «علامة القفر والوحشة».

هذا الرجل الوحيد المتشرد المعاشر للوحش هو الذي يهرب من الناس أحباباً وأعداءً معاً :

إني إذا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بنائلها * وأمسَكتْ بضعيف الوَصْل أحْذاقِ
نَجَوتُ منها نَجَائي من بَجِيلَةَ إذْ * ألقيت ليلة خَبْتِ الرهط أرْوَاقِي

لأنـه :

يرى الوحشة الأنسَ الأنيسَ ويَهْتَدِي * بحيث اهتدتْ أمُّ الـنُّجوم الشوابِكِ

وهو الذي يعيش أبداً على حافة الموت حتى إن النساء لا يتزوجنه خوف التأيم :

وقالوا لها : لا تنكحيه فإنَّهُ * لأوَّل نصْل أن يلاقيَ مَجْمَعَا

رجل بهذه الصورة لا يلقى الترحيب بين الناس : ينفر منهم إذا أحبوه، وينفـر منهم إذا عادوه، ويخيفهم بسلوكه إذا فكروا في معاشرته. هذا الرجل الوحش ليس اجتماعيا، ليس حتى إنسانيا. ولكنه مع ذلك قوي في وحشته، أو ربـما بها. نبيل في وحـدتـه، أو ربما بها. وغدا حين يتكاثر القَعَدَةُ والضعفاء والأدنياء، سيتذكره الناس، وسيندمون على أنهم جفوه :

لتَقْرَ عنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَم * إذا تذكَّرْت يوماً بعض أخلاقي

ألذلك نتذكره الآن ؟

5 ـ 2 ـ والصورة الثانية صورة مختلفة تماما : هي صورة الانسان المرتبط بالناس من حوله في كل المستويات الاجتماعية :

ـ في مستوى الرفاق : يقول في رثاء الشنفرى :

فلو نبأتْنِي الطيْرُ أوْ كُنتُ شَاهداً * لآسَاكَ في البلوى أخٌ لَكَ ناصر

ويقـول :

إذا ما تَرَكْتُ صَاحِبي لثلاثة * أو اثْنَينِ مثْلَيْنا فَلا أبْتُ آمنا

ويقول :

شددتُ لنفس المرء (مُرَّةَ) حَزْمَه * وقد نُصِبَتْ دون الـنَّجَاءِ الحبائِلُ
وقلتُ له : كُنْ خَلْفَ ظَهْري، فإنَّني * سأفديك، وانظر بعدُ ما أنت فاعِلُ

ـ وفي مستوى الأقارب يقول :

وذي رحم أحال الدَّهْرُ عَنْه * فليس له لَدَى رَحِم حَرِيمُ
أصابَ الدهرُ آمَنَ مَرْوَتَيْه * فألقَاهُ المصَاحِبُ والحميمُ
مددتُ له يَمِيناً مِنْ جَنَاحي * لَهَا وُفُرٌ وحاشيةٌ رَخُومُ

وكلمة (وذي رحم)، بالصيغة الجاهلية بعد واو رُبَّ التي عرفنا أنها تَأتي في الشعر الجاهلي للتكثير، تفيد الفخر بتعدد ذوي الأرحام الذين يصلهم تأبط ويحنو عليهم.

ـ وفي مستوى القبيلة أيضا : ذلك أننا نجد تأبط شرا (الفهمي) يمدح قومه (فهما) وأبناء عمومتهم (عدوان) :

فَهْمٌ وعَدْوان قوم إن لقيتَهم * خيرُ البَرِيةِ عند كُلِّ مُصَبَّح
لا يفشلون ولا تطيش سهامهم * أهلُ لغُرٍّ قصائِدي وتَمَدُّحِي

يقول امرؤ القيس عن فهم وعدوان حين نزل فيهم :

بُدِّلَتْ من وائل وكِنْدَةَ عَدْوَ * انَ وفهماً. صمِّي ابْنَةَ الجبَل
قوم يُحاحُون بالسهام ونسـ * وان قصار كهيئة الحجَل

(امرؤ القيس، 348)

وأيًّا كانت قيمة (فهم وعدوان) بين القبائل العربية، وأياً كانت قيمتهما لدى امرىء القيس (وقد نزل فيهما على أية حال)... فإن قيمة تأبط شرا وأسرته في (فهم) ليست بالضئيلة، بدليل أن قريشا كانت تصهر إلى هذه الأسرة فتنجب. يقول ابن حزم : «ولد نوفل بن أسد بن عبد العزى : ورقة الذي تنصر، وصفوان، وعَدِيّ... وأماعدي بن نوفل فأمه أميمة بنت جابر بن سفيان أخت تأبط شرا، ودار عدي هذا بالبلاط، بين مسجد النبي ﷺ والسوق. وهو أحد المهاجرين. وولي حضرموت لعمر أو عثمان» (ابن حزم : 120).

5 ـ 3 ـ تلك إذن هي صورة تأبط الثانية : صورة العربي العزيز في قومه، والعزيز بهم. والاجتماعي الحاني الذي يصل الأرحام ويحفظها. والرفيق الذي ينقذ رفاقه إذا حصروا ويأسى لفقدهم إذا صرعوا.

وهي صورة تختلف ـ كما يبدو ـ عن صورته الأولى : صورة الرجل الجحيش/المنفرد/الوحش. فكيف نفسر هذا الاختلاف ؟ وهل كان تأبط صعلوكا خارجا عن قبيلته، أو كان، على العكس، قبليا قوي الانتماء إلى (فهم) شديد الاعتزاز بهذا الانتماء ؟

الدكتور يوسف خليف في كتابه عن «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» يفرق بين نوعين من شعر الصعاليك : النوع الأول يسميه (الشعر داخل دائرة الصعلكة)، وهو شعر الصعاليك الذي تبدو فيه شخصياتهم الفردية واضحة. و(الشعر خارج دائرة الصعلكة)، وهو الذي تبدو فيه انتماءاتهم القبلية. ويفسر تواجد هذين النوعين معا في دواوين الصعاليك باختلاف المراحل الزمنية في حياتهم : مرحلة ما قبل الصعلكة أو ما بعدها : حين يكون الانتماء، ومرحلة الصعلكة : حين يكون الخروج عن الانتماء. ويقول : «ومهما يكن من أمر، فالشيء الذي لا ريب فيه هو أن الشعراء الصعاليك قد تخلصوا من الشخصية القبلية في شعرهم داخل دائرة الصعلكة كما تخلصوا منها في حياتهم. وأنهم أصبحوا شخصية فنية «شاذة» في الشعر الجاهلي، كما كانوا شخصية اجتماعية «شاذة» في حياتهم.

وهذا الشذوذ هو العامل المشترك بين شخصيتهم الفردية وشخصيتهم الجماعية، حتى ليصح أن نطلق عليهم «أصحاب المذهب الشاذ في الشعر الجاهلي»... وما أظن أننا في حاجة إلى القول بأن الشخصية القبلية ظاهرة في تلك المجموعة من شعر الصعاليك التي اصطلحنا على تسميتها (الشعر خارج دائرة الصعلكة). ومن هنا نستطيع أن نقول إن هذه المجموعة ـ وإن تكن صورة عن الفن الجاهلي ـ تمثل «شذوذاً» في (مجموعة شعر الصعاليك) أصحاب المذهب الشاذ في الشعر الجاهلي (خليف، 248-277).

وقد تعمدت أن أورد هذا المقتطف الطويل من كتاب الدكتور خليف، لأنه يعبر عن رأي نقدي عام في شعر الصعاليك : هذا الرأي يعتقد أن الصعاليك خرجوا في حياتهم عن المجتمع القبلي الجاهلي وقيمه وأخلاقه، وكانوا شذوذا في هذا المجتمع. ومن الطبيعي، والحالة هذه، أن يكون شعرهم (شذوذا) أيضا في الشعر الجاهلي. فإذا وجد الدارسون في شعر هؤلاء الصعاليك شعرا منتميا إلى القبيلة وقيمها وأخلاقها، اعتبر هذا الشعر (شذوذا) داخل (الشذوذ).

ويبدو لي أنه بدلا من التفسير المعقد واللولبي القائم على (الشذوذ) و(شذوذ الشذوذ). وبدلا من تبرير الاختلاف الشعري الموجود باختلاف المرجع الاجتماعي الغائب والمفترض.

فإن من الممكن أن نقيم تفسيراً أوضح وأبسط لو قرأنا الشعر نفسه، والشعر وحده.

5 ـ 4 ـ وأول خطوة في هذا التفسير هي اختبار النموذج الانساني «التأبطي» في شعر الصعاليك : حيث نجد أن البنية نفسها تتكرر، أي أن هذه الصورة المزدوجة للانتماء والخروج عامة في شعر الصعاليك.

فالشنفرى الخارج صاحب اللامية :

أقيموا بني أمي صدور مطيكم * فإني إلى قوم سواكم لأميل

والذي يكاد يكرر فيها نفس الصورة الأولى التي عرفناها لتأبط، هو الذي يقول :

أليس أبي خير الأواس وغيرها * وأمي ابنة الخيرين لو تعلمينها

(الشنفري، 40/41)

وعروة بن الورد إنما يخرج ويغير لينفع عشيرته وأقاربه أيضا وليس صعاليكه فقط :

ذريني أطوِّفْ في البلاد لعَلَّني * أخليكِ أوْ أغْنِيكِ عن سوء محضر

...أَبَى الخَفْضَ من يغْشَاكِ من ذِي قَرابَةٍ * ومن كل سوداء المعاصم تَعْتَرِي

(الأصمعي، 44/45)

وربما كانت هذه الأبيات لقيس بن الحدادية أجمع للصورتين معاً :

«لما خلعت خزاعة قيساً تحول عن قومه، ونزل عند بطن من خزاعة يقال لهم بنو عدي بن عمرو بن خالد، فآوَوْه وأحسنوا إليه فقال يمدحهم :

جزى الله خيراً عن خَليع مُطَرَّدٍ * رجالاً حَمَوْهُ : آلَ عَمْرو بن خَالِدِ
فليس كمن يَغْزُو الصديقَ بنَوْكِهِ * وهمَّته في الغَزْو كَسْبُ المَزَاوِدِ
وقد حَدَبَتْ عمروٌ عليّ بعزِّها * وأَبْنَائِها من كل أَرْوَعَ مَاجِدِ
مَصَاليتُ يوم الروْع كَسْبُهُم العُلاَ * عِظَامُ مَقِيل الهَام شُعْر السواعِدِ
أولئك إخْوَانِي وجُلُّ عَشِيرَتِي * وثَرْوتُهُمْ والنصر غَيْرُ المَحَارِدِ

(قيس بن الحدادية، 208)

فهنا نجد قيسا يتحول من خزاعة التي خلعته إلى خزاعة التي آوته، ومن خزاعة التي همها في الغزو كسب المزاود إلى خزاعة التي همها يوم الروع كسب العلا والمحامد.

إذن فبنية الصورة المزدوجة ليست بنية تأبط فقط، بل إنها تتكرر في شعر صعاليك آخرين.

5 ـ 5 ـ والخطوة الثانية في التفسير هي اختبار البنية في شعر الشعراء الجاهليين الآخرين غير الصعاليك :

يقول دريد بن الصمة :

امرتُهُمُ أمْري بمُنْعَرَج اللِّوَى * فلم يَسْتَبِينُوا الرشْدَ إلا ضُحَى الغَدِ
فلما عَصَوْني كنتُ منهم وقد أرَى * غَوَايَتَهُمْ، وأنَّني غيرُ مُهْتَدِ
وما أنا إلا من غَزِيَّةَ إن غَوَتْ * غَوَيْتُ، وإن تَرْشُد غَزِيَّةُ أَرْشُدِ

(الأصمعي، 107)

فهذا شاعر يختلف مع قومه وإن انصاع إليهم في الأخير. ويقول طرفة :

فلو كان مولايَ امْرَأً هو غَيْرُهُ * لفَرَّجَ كرْبِي أو لأنْظَرَني غَدِي
ولكن مولاي امرؤ هو خَانِقِي * على الشُّكْرَ والتَّسْآل أوْ أنَا مُفْتَدِي
وظلم ذوي القُرْبَى أشد مضاضةً * على المرءِ من وقع الحسَام المهَنْدِ
فذرني وخُلْقِي إنني لك شاكرٌ * ولوْ حَلَّ بَيْتِي نائيا عند ضَرْغَدِ

(ابن الأنباري، 207/209)

فهذا شاعر آخر يختلف مع عشيرته وينعزل عنهم شاكيا من ظلمهم له وإرغامهم إياه على تغيير خلقه.

ويقول النابغة الذبياني في رسالة إلى عيينة بن حسن سيد ذبيان :

أتَخْذِلُ نَاصِرِي وتُعِزُّ عَبْساً * أيَرْبُوعَ بْنَ غَيظٍ للمعَنِّ
إذا حاولتَ في أسَدٍ فُجُوراً * فإني لستُ منك ولستَ مني
ولو أني أطعْتُكَ في أمُور * قَرَعْتُ ندامةً من ذاك سِني

(النابغة الذبياني، 126-128)

5 ـ 6 ـ وإذن فاختلاف الشاعر الجاهلي مع عشيرته ليس مقصورا على الصعاليك، إننا نجده في أغلب الدواوين الجاهلية، وإنما يتفاوت الشعراء في درجة الاختلاف لا في مبدإ الاختلاف : فبعضهم يخرج من عشيرته إلى جماعة من الرفاق الخارجين مثله، وبعضهم يخرج إلى عشيرة أخرى أقرب إلى عشيرته نسبا، وبعضهم يشكو ويأسى ويعاتب بمرارة. وآخرون يختلفون وينصحون في إطار العشيرة، لا يخرجون. . . إلخ. إن الشعراء ينزاحون في شعرهم عن الخطاب اللغوي العادي، وعن النظام اللغوي العام، وعن النظام الشعري نفسه، بأنواع المجاز المختلفة، وبالزحافات، وبعيوب القافية، وبالضرورة الشعرية . . . إلخ.

ولكن انزياحهم يمتد عميقاً في جذور الواقع الاجتماعي والثقافي نفسه، لأنهم قبل الانزياح في الخطاب الشعري ينزاحون عن السلوك الأخلاقي السائد

والعام. وكما يعودون في الصور الشعرية إلى الماضي الفردي (الطفولة) والجماعي (الأساطير)، يعودون في القيم والأخلاق إلى الماضي (المثل العليا في المجتمع) لا إلى السلوك الأخلاقي اليومي السائد.

إن القبيلة الحقيقية التي ينتمي إليها الشعراء الجاهليون (جميعا) هي «قبيلة القيم» الجاهلية المثلى، التي كان المجتمع الجاهلي - كما يبدو - يبتعد عنها قليلا أو كثيراً. بينما كان الشاعر طفلا أبداً لا يكبر، لا ينضج، لا يفهم أن الأخلاق (كلام عام يعلم للأطفال فقط)، وأن المصلحة الظرفية واليومية والنسبية هي التي توجه الكبار. لا يفهم الشعراء ذلك لأنهم لا «يكبرون»، يصرون دائما على الجميل والسامي والنبيل، فإذا لَم يجدوه في الواقع خلقوه في الشعر. والشعراء الجاهليون ليسوا في ذلك بدعا من الشعراء، فإنما تعيش مخلوقات الفن وتخلد، من هذا التعارض بين المثل والواقع. والاختلاف بين عنترة والربيع بن زياد في عبس، أو بين النابغة وعيينة بن حصن في ذبيان، ينتمي إلى نفس المصدر الذي ينتمي إليه الاختلاف بين «أخيل» و«أغاممنون» في إلياذة هوميروس. هذا المصدر هو العلاقة بين المثال والواقع، بين الطفولة والشيخوخة، بين قبيلة القيم وقبيلة المصالح.

وشيخ قبيلة القيم الجاهلية هو «خلق القوة» هذا الخلق الذي ينسج صفات الانسان النموذجي في الشعر الجاهلي:

شجاعة: في قوة النفس لا قوة الجسد. يقول عمرو بن معد يكرب:

وجاشت إليَّ النفس أول مرةٍ * ورُدَّتْ على مَكْرُوهِهَا فاستَقَرَّت

(أبو تمام، 53)

وكرماً: والكرم - عطاء وإغاثة وحماية وجواراً أو حسباً ونسباً - هو فيض القوة وإشعاعها.

وجوعاً: والجوع خلق أيضا كعلامة على الحركة والصبر وتعسف القفر بدل الأكل والقعود. وخلق القوة الناظم لقبيلة القيم الجاهلية ينبع من الحرب، والحرب

ـ معنى الحياة يومئذ ماءً، وكلأ أي موقعا وداراً وممر تجارة وغنائم وأسلاباً وأسراً يتبعه فداء.

ـ ومنبع المساواة كوسيلة لا عادة توزيع الثروة، وللانتقام وأخذ الثأر.

ـ ومنبع المتعة : متعة الحركة وتحقيق الذات وممارسة القوة وسبي المرأة.

ـ ومنبع الخلود والذكر والدخول إلى حرم الشعر دخول الفارس المنتصر الكريم الحامي الحازم.

الشعر يعني القيم، والقيم تعني القوة، والقوة تعني الحرب، والحرب نفسها تعني الطبيعة :

كبرياء الجبال وصلابة الحزون وتوحش الوعول وحرية الريح وشجاعة الأسد وسخاء السحاب.

ـ وتحت ذلك كله ضعف الرمال وخشونتها وفقرها وتشتتها.

أليست هذه هي صورة الانسان الجاهلي في الشعر ؟ :

رأتني كَأشْلاَءِ اللِّجام ولنْ تَرى * أخَا الحرب إلاَّ أشْعَثَ اللونِ أغْبَرَا
أخا الحرب إنْ عضَّتْ بِهِ الحرب عَضَّهَا * وإن شمَّرتْ عن سَاقِها الحربُ شَمَّرا

(البصري، 1، 78)

هذا الخلق الناظم للقيم الجماعية يعكسه التعبير الجماعي عنها، وهو تعبير لا يشترك فيه تأبط شرا مع الصعاليك فقط، بل مع باقي الشعراء الجاهليين كذلك. ويكفي أن نلقي نظرة على تراجم الشعراء الجاهليين في «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، لنرى معه، وهو يتتبع أثر كل شاعر فيمن جاء بعده من الشعراء، كيف يشترك الشعراء في الأفكار والأخلاق والصور النمطية إلى حد بعيد.

وإذن فنستطيع أن نستخلص في آخر هذه الفقرة أن ذلك الانتماء الملتبس في شعر تأبط : عَامّ في الشعر الجاهلي. وهو نابع من أن الشاعر يقف بين واقعه

القبلي اليومي وبين منظومة القيم والمثل العليا : يحاول، مثلما حاول الفنانون في كل زمان ومكان، إقامة ذلك الزواج المستحيل بين الواقع والمثال.

والشاعر الجاهلي إذن ـ صعلوكا كان أو غير صعلوك ـ شاعر منتم، ولكن إلى أسمى وأنبل ما في عشيرته : إلى مثلها العليا التي تخرج عنها في سلوكها اليومي فتدفع الشاعر بذلك إلى الاختلاف، وتدفعه إلى الالتقاء مع باقي شعراء عصره فكريا وفنيا معا.

6 ـ الحـــركـــي :

وهو مكون أساسي في بنية العالم المتخيل لتأبط شرا خاصة .

6 ـ 1 ـ شعر تأبط أشبه بفضاء صحراوي واسع يعدو فيه ضمير المتكلم في كل الاتجاهات : تأبط يعدو في هذا الشعر هاربا من بجيلة أو من الأزد أو حتى من أسماء البخيلة ، ومعه ، أو خلفه ، تعدو الكائنات المحيطة :

الجياد والطيور :

لا شيء أسْرَعُ مني ليس ذا عُذَر * وذا جنَاح بجنب الرَّيْدِ خَفَّاقِ

والنعام والظباء :

كأنما حَثْحَثُوا حُصًّا قَوَادِمُه * أوْ أمَّ خِشْفٍ بذي شث وطبَّاقِ

والقدمان هما مجازه المرسل. قوته ليست في يده كعنترة، ليست في شعره كشمشون بل في قدميه. وهو يرفض القعود ويسخر من القاعدين، حتى أنه يتصور نفسه إنسانا/ظليما :

مددتُ له يمينا من جَنَاحي * لها وُفُرٌ وحاشيَة رَخُومُ

وحـركتـه خصبـة ولود لأنها حركة الثأر. والثأر حركة في الواقع اليومي والاجتماعي للشخص، وحركة في القبائل وعلاقاتها وأحلافها : حركة تلقائية، وحسب قانون القصور الذاتي لا تتوقف أبداً، وقد توقف كل ما عداها :

وحرمتُ السِّباء وإنْ أحِلَّتْ * بشَوْر أوْ بمَزْج أو لِصَاب
حياتِي أوْ أزورَ بَني عُتَيْر * وكَاهِلها بجَمْع ذي ضَبَابِ

6 ـ 2 ـ ولكن تأبط ليس جسما متحركا فقط، إنه ذهن متوقد وذكاء حاد أيضا، كله حركة : جسما وروحا وعقلا :

فذاك قَريعُ الدَّهْر، ما عَاشَ حُوَّلٌ * إذا سُدَّ منْه منخرٌ جَاشَ منخَرُ

وحين يحاصر، وتغلق من حوله كل الفضاءات، فإنه يستخدم هذا النوع الخفي من الحركة : حركة الذهن السريعة والحاسمة، وينجو :

أقول لِلِحْيَانٍ وقد صَفِرَتْ لَهُمْ * عِيَابي، ويَوْمِي ضيقُ الحجر مُعْوِرُ
لكم خصلةٌ : إمَّا فِداءٌ ومِنَّةٌ * وإما دَمٌ، والقتلُ بالحر أجْدَرُ
وأخرى أصَادِي النفسَ عَنْها وإنَّها * لَخطَّةُ حَزْمٍ، إن أردتُ، ومَصْدَرُ
فرشتُ لها صدري فَزَلَّ عن الصَّفَا * به جُؤجُؤٌ عَبْلٌ ومتنٌ مُخَصَّرُ
فخالط سهل الأرض لم يكدح الصَّفا * به كدحةً، والموت خَزْيَانُ يَنظُر
فأبتُ إلى فهم وما كدت آيبا * وكم مثلها فارقتها وهي تَصْفِرُ

هذا المركب المتفاعل من الحركة (الذهن/القرار/الجسم/الفعل) هو حركة الفتك. ما الفتك؟ يقول ابن حبيب عن «أبي الخريف» أحد فتاك الجاهلية : «أتاه الحارث فقال له : علمني الفتاكة، فقال : إذا هممتَ فافعَل، فأعاد عليه، فقال له قوْله، فأعاد عليه الحارث القول ثالثة، فشد عليه أبو الخريف بالسيف ليضربه. فقال له الحارث : ما هذا؟ فقال : هذا الفتك، هممت بضربك (ابن حبيب، المحبر، 192).

ذلك هو خلق تأبط : سرعة القرار وسرعة الفعل، ولا فاصل بينهما.

للحياة الفكرية جمالها الخاص و(هاملت) لم يكن شقيا كل الشقاء بتردده وحيرته، فقد استمتع وأمتع بهواجسه وأفكاره وأشباحه أكثر وأعمق مما فعل بتلك الدماء المصبوبة صبا في آخر مسرحية شكسبير. ولكن تأبط شرا من نوع آخر :

وكنتُ إذا ما هَمَمْتُ اعتزَمْتُ * وأحْرِ إذا قلتُ أن أفعَلاَ

6 ـ 3 ـ هذه الحياة المتحركة أبدا في الخارج والداخل، ترفض الاسم الجامد الذي سموها به «ثابت» !! وتتخذ لنفسها اسما آخر هو «تأبط شرا» ليس علما مفردا جامداً بل جملة فعلية يستتر فيها الفاعل المتحرك، لأن المهم هو الحركة وأثرها : الفعل والمفعول : التأبط والشر.

وهذه الحياة المتحركة أبدا تتجسد في شعر يختلج بالحركة في كل المستويات :

ـ إيقاعا في التكرار والتنوع.
ـ ومعجما في الجري وحقله الدلالي الغني.
ـ وصورة في تلك العلاقة الجدلية بين مجموعة من الثنائيات.
ـ وفكرا في ذلك الانتماء الملتبس المتموقف بين الواقع والمثال.

6 ـ 4 ـ هذه البنية المتحركة على مستويي الحياة والفن معا، لم تنبت في فضاء خال منعزل، بل كانت نتيجة وتجسيداً حيا لبناء مركب من الطبيعة والاجتماع والثقافة في العصر الجاهلي:

ـ ففي الطبيعة الجاهلية كل شيء يتحرك. وإنما تدخل الحيوانات الوحشية إلى الشعر لتقوم بهذه الوظيفة بالذات: وظيفة الحركة والسرعة (النعام ـ الحمر ـ البقر ـ الظباء ـ الذئاب) كلها أمثلة نموذجية لرغبة الانسان في السرعة راجلا كان، أو راكبا: ناقته أو فرسه.

ولا يبقى من الطبيعة إلا الضباع والنجوم: (منتهى الانحطاط والدناءة من جهة، ومنتهى السمو والنبل من جهة أخرى). وتجسدان الحركة الأخرى المناقضة لحركة الانسان: حركة الزمن:

الضباع: تقف بعيدا تنتظر موت الانسان لكي تتحر ك: يقول تأبط:

كأني أراها الموتَ لا دَرَّ دَرُّهَا * إذا أمكنَتْ أنيَابَها والبراثنا

والنجوم: أيضا تقف منتظرة كأنها (بكل مغار الفتل شدت بيذبل) على أنه حتى هذا السكون الفظيع المثير للأعصاب: سكون الانتظار على الفراش الكوني ريثما يموت الانسان، حتى هذا السكون (النجمي) نفسه يتصوره الشاعر الجاهلي متحركا. وبعدُ، فليل امرىء القيس الطويل إنما يطول بالحركة فـ«يتمطى بصلبه ويردف أعجازا وينوء بكلكل».

وليل تأبط «كلما قلت غَوَّرَتْ * كواكبُه عادت فما تَتَزَيَّلُ

كأن وجود هذه الكواكب من ذلك النوع الفلسفي للوجود، الذي يتجدد كل لحظة ويعيد الله إبداعه في كل آن.

ـ وفي المجتمع الجاهلي أيضا: كل شيء وكل إنسان يتحرك.

والقبيلة ـ الخيمة ـ المرأة : أمكنة قابلة للحركة والفراق واللقاء (خلعاً وحلفاً وغدراً وسفراً وصيداً وصَدًّا).

والمياه والدارات والديار قابلة للحركة، ولا يكاد يقيم فيها أو يقف عليها أحد إلا ريثما يذرف دمعة أو يسرق غفوة. حتى لقد مجدوا أو مَثْلَنُوا المكان المتحرك : (الناقة ـ الفرس) :

ولقد علمتُ، على تجشميَ الرَّدَى، * أن الحصونَ الخيلُ، لا مَدَر القُرَى
(الأصمعي، 141)

النار نفسها التي تكون في مستوى الطبيعة رمزاً للمعاناة والضنك، في مقابل الماء، هذه النار حين تنتقل إلى المستوى الاجتماعي تتحول، كأنما انتقلت، إيجابيا، من نهار الشمس/الرحلة/التعب/الهاجرة إلى ليل البرد/الاقامة/الطعام. يقول حاتم :

أوْقِدْ فإن الليلَ ليلٌ قَرٌّ
والريحُ يا مُوقِدُ ريحٌ صَرٌّ
عَسَى يَرَى نارَك من يَمُرُّ
إن جلبتْ ضيفا فأنت حُرٌّ

* حاتم الوحيد المنعزل يتحرك باحثا عن الفعل/الكرم/المجد
* الضيف يتحرك متحولا من الضلال إلى الهدى ومن الجوع إلى القِرَى
* والعبد أيضا يتحرك متحولا من الرِّقِّ إلى الحرية
* وكل ذلك أنتجته النار. النار الاجتماعية.

ـ وحتى في المستوى الثقافي الذي يقول علماء التاريخ والاجتماع إنه أبطأ المستويات تغيرا، نجد هذه الحركة المرنة التي تروض صلابة القيم والمعتقدات أحيانا :

فمن المعروف ما لعراقة النسب من القيمة في الثقافة الجاهلية، ولكنها لا تكفي، إذ ينبغي أن يرفدها الفعل لكي تؤهل للسيادة، كما يقول عامر بن الطفيل :

فما سودتْني عَامرٌ عن ورَاثَةٍ * أبى الله أن أسمُو بأمٍّ ولا أب

(عامر، 28)

كما أن العزة في الجاهلية للكاثر. يقول الأعشى :

ولستَ بالأكثر منهم حصى * وإنما العزةُ للكاثِر

(الأعشى، 193)

ويقول عمرو :

ملأنا البرَّ حَتَّى ضَاقَ عنَّا * ونحن البحرَ نَملأه سفينَا

(ابن الأنباري، 427)

ولكن معاوية بن مالك، أو العباس بن مرداس يحرك هذه القيمة فيقول :

بغاث الطير أكْثَرُها فراخاً * وأمُّ الصَّقْر مقْلاةٌ نَزوُرُ

(أبو تمام، 336)

والسموأل يقول :

تعيرنا أنا قليلٌ عَديدُنَا * فقلتُ لها : إن الكرامَ قَليلُ

(أبو تمام، 42)

ويبدو أن الصورة الجسدية نفسها تحرك نموذجها الثقافي بين هذا القطب وذاك : فالوشم علامة حب جميلة تلخص الجسد المحبوب وتذكر به :

طـرفــة :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد * تَلُوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

زهـيــر :

ديار لها بالرقمتين كأنها * مراجيعُ وَشْم في نواشِر مِعصم

ولكن عَبيداً يقول :

فإنها كمهاة الجو ناعمة * تدني النصيف بكف غير موشومة
(عبيد، 128)

وفي المستوى الفني نلحظ هذا المكون الحركي أجلى ما يكون وأخصب ما يكون في بناء القصيدة، حيث نجد الشاعر ينتقل من موضوع إلى موضوع، كأن القصيدة هي الأخرى رحلة تغير :

* مكانا بمكان (من الطلل إلى الناقة والشعاب والمياه والحيوانات إلى مواقع الحرب والنزال إلى المصارع والضباع والقبور والهام).

* وعلاقة اجتماعية بأخرى (من الشيخوخة/الشيب/العذل/الفراق إلى متعة الحب والخمر والحرية والكرم).

وأنواع الموضوعات وتفاصيلها لا تهم، فالمهم هو هذا البناء الأساسي :
الانتقال من السكون (الطلل/الوقوف/الشيخوخة) إلى الحركة (الرحلة/الشباب/المتعة/الفعل) (قفا) نفسها حركة، لأنها خطاب للمتلقي أساسا، وتعني نقله من واقعه الساكن أو التافه أو الرتيب إلى عالم القصيدة المتحرك/الحي/الحيوي.

«كان فلوبير يعرف جيداً... أن الكتابة لا يمكن أن تكون «دْيُونِيسُوسِية» من أقصاها إلى أقصاها، كان يقول : (لا يمكن أن نفكر ونكتب إلا جالسين) ويا للغضب الفرح عند نيتشه : (إنني أمسك بك هنا أيها العدمي، البقاء جالسا هو بالذات الخطيئة الكبرى... وحدها الأفكار التي تأتينا ونحن سائرون تتمتع بقيمة» (دريدا، 166).
مقابل موقف فلوبير/أبولون في الفن : العقل والتأمل والقعود.
يسير الشاعر الجاهلي على الجانب الآخر :
جانب نيتشه/ديونيسوس : الجسد/الحركة/الحس.

خـاتـمـة

هذه الدراسة كانت دراسة تحليلية لشعر تأبط شرا، أي :

ـ دراسة لنصوص شعرية محددة، وليس لقضايا وأفكار عامة في نظرية الأدب أو تاريخ الأدب.

ـ دراسة تحليلية تركز على المتن أساساً، وتحفر فيه، وتحذر في كل خطوة من الانزلاق التلقائي المُغري مع الأفكار المسبقة والافتراضات السريعة والصور المختلقة للعصر.

ـ دراسة فنية لنصوص شاعر لم تحظ، على هذا المستوى، بما تستحقه من الاهتمام الذي حَظيت به نصوص شعراء جاهليين آخرين في الدراسات القديمة والحديثة. لذلك كله كانت النتائج متواضعة، ويمكن تلخيصها فيما يلي :

1 ـ إمكان قراءة الشعر الجاهلي كشعر، أي كجنس أدبي فني، وليس كوثيقة لغوية أو تاريخية أو اجتماعية، كما ظل يقرأ زمنا طويلا في مختلف الدراسات. ولست أنكر قيمة هذا النوع من القراءة وفائدته في مجالات المعرفة المختلفة، ولكن الاقتصار عليه رسخ في الأذهان صورة غير صحيحة عن الفقر الفني للشعر الجاهلي، وأشاع أفكاراً خاطئة عن (الرتابة) و(الجزئية)

و(السطحية) و(التفكك) . . . إلخ . وحين ركزت الدراسة على نصوص جاهلية محددة، واقتصرت عليها، وسبرت أغوارها طبقة بعد طبقة، ومستوى بعد مستوى، فقد اكتشفت فيها من القيم الفنية ومنابع المتعة المتخيلة ما يجعلها تقف ندا للنماذج الشعرية الانسانية في مختلف العصور.

2 ـ تصحيح وتعديل التصور الشائع عن الشعراء الصعاليك، كمتمردين على الجماعة الجاهلية في كل شيء : حياة وأفكارا وإبداعا شعريا.

فقد أثبت البحث في شعر تأبط شرا، أن الشعراء الصعاليك، إذا اختلفوا في واقع حياتهم مع القبيلة، فإنهم لا يختلفون عنها قيما وتصورات ونمط إبداع شعري، وأنهم ليسوا بدعا في هذا من شعراء عصرهم، ومن شعراء الانسانية عامة، لأن الذي يحرك الشعر في الأساس هو الاختلاف بين واقع الناس وبين خطابهم الأخلاقي. والشعراء حين يعارضون الواقع الاجتماعي العام فإنما يعارضونه بالقيم والأخلاق التي كرسها هذا الواقع نفسه من قبل، أي أن الشعراء الصعاليك إذا كانوا لا ينتمون إلى حاضر القبيلة الجاهلية، فإنهم، مثل باقي الشعراء الجاهليين، ينتمون إلى ماضيها، لا إلى مستقبلها.

3 ـ رفع صورة تأبط شرا «العدَّاء» من مستوى المرجع إلى مستوى الفن. فقد أثبتت الدراسة أن تأبط شرا «عداء» فعلا، ولكن ليس كشخص تاريخي معين هو «ثابت بن جابر بن سفيان الفهمي، الذي كان يغير على بجيلة ويهرب منها فينجو» بل هو «عداء» كشاعر، و«عداء» في الشعر : قلق متردد سواء في الايقاع أو في المعجم أو في التركيب. لا يكاد يستقر على عنصر حتى يوازيه بعنصر آخر يرسل بينهما التيار الشعري المتحرك باستمرار، والهارب باستمرار من المعنى الواحد المحدد الواضح والقراءة الأحادية الساكنة.

وهذه النتيجة تطرح تساؤلا مزدوجا بالنسبة للشعر الجاهلي :

ـ من جهة : التساؤل عن القيمة التاريخية لأخبار الشعراء الجاهليين في كتب الأدب القديمة، وعما إذا لم تكن في الحقيقة مجرد قراءة متأخرة عميقة لشعرهم.

ـ ومن جهة أخرى التساؤل عن القيمة الفنية لهذه الأخبار، وعما إذا لم يكن من الممكن دراستها كنصوص إبداعية سردية حافلة بالجمال والمتاع (أخبار تأبط شرا في الأغاني مثلا).

4 ـ إثبات الاختلاف الواسع والمتعدد والعميق بين النموذج العلمي والانجاز الشعري، وبعبارة أخرى فإن النموذج الذي بنته علوم العروض واللغة والنحو والبلاغة للشعر ـ واعتمادا على استقراء النصوص الجاهلية أساسا ـ لا يستوعب هذه النصوص الجاهلية كما ولا كيفا.

وهذا الاختلاف بين النموذج والانجاز يبلغ من السعة والعمق ما يجعل من المستحيل الاقتصار في تفسيره على أغلاط الشعراء، حفاظا على النموذج القاصر. ويطرح سؤالا كبيرا عما إذا لم يكن الأوان قد حان للتفكير في نموذج علمي جديد للشعر الجاهلي.

5 ـ فتح آفاق جديدة للدراسة والبحث منها :

* إلى أي حد يشكل الايقاع الجاهلي جذرا خالقا لإيقاعات الشعر العربي في كل العصور بما فيها العصر الحديث ؛

* إمكانية قراءة النص الجاهلي الواحد قراءة متعددة الدلالات، عن طريق الجمع ـ في مستوى المعجم ـ بين الروايات المختلفة للنص، والتعامل معها على مستوى واحد دون ترجيح أو تمييز، واعتبارها كلها جزءا من النص. فربما أعطى هذا النوع من القراءة لمعجم الشعر الجاهلي ـ المعبر عن الجماعي أساسا لا عن الفردي ـ آفاقا إبداعية أوسع، لأنه يجعل من قراءات الرواة المختلفين في الأجيال المتعاقبة قبل التدوين، جزءا إبداعيا من النص، وهو على أي حال ما كان الرواة يعتقدونه حين كانوا يجيزون لأنفسهم تغيير كلمة لا يرضون عنها بكلمة أخرى أعذب أو أصوب أو أدق في نظرهم.

* إمكانية قراءة الشعر الجاهلي كنص واحد، والتوصل من خلال هذه القراءة إلى بناء شعرية جاهلية، أو نحو للنص الجاهلي يرصد ويحصر القوانين المنتجة له.



ملحق للنصوص الشعرية

(1)

قصيدة تأبط شرا القافية المفضلية

(النص 21 في الديوان)

1) يا عِيدُ مالك من شَوْق وإيراق * ومرِّ طيفٍ على الأهْوال طَرَّاق
2) يَسْري على الأيْن والحيات مُحتَفِياً * نفسي فِدَاؤكَ من سار على سَاق
3) طيفِ ابنةِ الحرِّ إذ كُنا نواصلُها * ثم اجتُنِنْتُ بها بعد التِّفرَّاق
4) تالله آمَنُ أنثَى بعد ما حَلَفَتْ * أسماءُ بالله من عهدٍ وميثاقِ
5) ممزوجةُ الودِّ بينا واصلت صرمَتْ * الأولُ اللَّذْ مضى والآخر البَاقي
6) فالأول اللَّذْ مَضى : قالِي مودتها * واللَّذ منها : هُذاء غيرُ إحْقَاق
7) تعطيك وَعْدَ أمانيّ تَغُرُّ به * كالقَطْر مرَّ على ضَجْنَانَ برَّاق
8) إني إذا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بنائلها * وأمسكتْ بضعيف الوصل أحْذَاقَ
9) نجوتُ منها نَجَائي من بَجيلة إذْ * ألقيتُ ليلةَ خَبْتِ الرهط أرْواقي
10) ليلةَ صاحُوا وأغروْا بي سِرَاعَهُم * بالعيْكَتَين لدى مَعْدَى ابن بَرَّاق
11) كأنما حَثْحَثُوا حُصًّا قَوَادِمُه * أو أمَّ خِشْفٍ بذي شَثٍّ وطُبَّاق
12) لا شيء أسْرعُ مني ليس ذا عُذَر * وذا جناحٍ بجَنْب الرَّيْدِ خَفَّاقَ
13) حتى نجوت ولمَّا ينْزِعوا سَلَبي * بوالِهٍ من قَبِيض الشَّدِّ، غيداقَ
14) ولا أقول، إذا ما خُلَّةٌ صرمت : * يا ويح نفسيَ من شوقٍ وإشْفَاق
15) لكنَّما عِوَلي إن كنتُ ذا عِوَل * على بصير بكسب الحمدِ سَبَّاق
16) سباقِ غاياتِ مجدٍ في عشيرته * مُرَجِّع الصَّوت هدًّا بين أرفَاق
17) عاري الظنابيب مُمْتَدٍّ نَواشِرُه * مِدْلَاج أدهَمَ واهي الماءِ غَسَّاق
18) حَمَّال ألويَةٍ، شَهَّادِ أنْدِيَةٍ * قوال مُحْكَمَةٍ جواب آفاق
19) فذاك همِّي وغزوي أسْتَغيثُ به * إذا استغثتُ بضافي الرأس نغَّاق
20) كالحِقْفِ حدَّأه النامُون، قُلتَ له : * ذو ثَلَّتيْنْ وذُو بَهْم وأرْبَاقَ
21) وقلةٍ كسِنان الرمح بارزةٍ * ضَحْيانَة، في شهور الصيف مِحْراقِ

22) بادرتُ قنتَها صحبي ، وما كَسَلُوا * حتى نَمَيْتُ إليها بعد إشراقِ
23) لا شيء في رَيْدها إلا نعامتُها * منها هزيم، ومنها قائم بَاقِ
24) بشَرْثَةٍ خَلَقٍ، يُوقَى البَنَانُ بها * شددتُ فيها سَرِيحاً بعد إطْراقَ
25) يا من لعَذَّالَةٍ خَذَّالَةٍ أشِبَ * حرَّقَ باللوم جلدي أيَّ تَحْرَاقَ
26) يقول : أهلكتَ مالا ، لو قَنِعْتَ بهِ * من ثوب صِدْقٍ، ومن بَزٍّ وأعْلَاق
27) عاذلتي . . إن بَعْضَ اللُّوم مَعْنَفَةٌ * وهل متاعٌ، وإن أبقيتُه، بَاق
28) إني زعيم، لَئِنْ لم تتركي عَذَلي * أن يسأل الحيُّ عنِّي أهْل آفاق
29) أن يسألَ القومُ عني أهلَ معرفةٍ * فلا يخبرُهُم عن «ثابت» لَاقَ
30) سدِّدْ خِلالَك من مال تُجَمِّعُه * حتَّى تُلاقِي الذي كلُّ امْرىء لَاقِ
31) لتقر عَنَّ عليَّ السنَّ من نَدَم * إذا تذكرت يوما بعض أخلاقي

(2)

قصيدة تأبط شرا في رثاء الشنفرى

(النص 10 في الديوان)

1)على الشنفرى سَاري الغَام فرائحُ * غَزيرُ الكُلى وصيِّبُ الماء باكِرُ
2) عليك جَزاءٌ مثلُ يومك بالجبَا * وقد رَعَفَتْ منك السيوفُ البواتِرُ
3) ويومِك، يوم العَيْكَتَينِ، وعطفةٍ * عطفت وقد مسَّ القُلوبَ الحَنَاجرُ
4) تَجُولُ ببزِّ الموت فيهم كأنَّهم * بشوكتك الحدَّي ضئينٌ نوافر
5) وطعنة خَلْس قد طَعَنْتَ، مُرشَّةٍ * لها نَفَذٌ تَضِلُّ فيه المسابرُ
6) إذا كُشِفَتْ عنها الستورُ شَحَاها * فمٌ، كفَم العَزْلاء، فيْحَانُ فاغرُ
7) يَظَلُّ لها الآسي يَميدُ كأنه * نزيفٌ هَراقَتْ لُبَّه الخمْرُ ساكِرُ
8) فيكفِي الذي يكفِي الكريمُ بحزمِهِ * ويصبرُ، إن الحر مثْلَكَ صابرُ
9) فإن تك نَفْسُ الشَّنْفَرى حُمَّ يومها * وراحَ له ما كان منه يُحاذِرُ
10) فما كانَ بِدْعاً أن يُصَاب، فمثْلُهُ * أصيبَ، وحُمَّ الملتَجُون الفَوادِرُ
11) قَضى نحبَهُ مُسْتَكثراً من جَميله، * مُقِلاً من الفحْشاء، والعِرْضُ وافِرُ
12) يُفَرِّج عنه غُمَّة الروع عَزْمُهُ، * وصَفراءُ مِرْنَانٌ، وأبْيضُ باتِرُ
13) وأشْقَرِ غَيدَاقُ الجراءِ، كأنَّه * عُقابٌ تَدَلَّى بين نِيقَيْن كاسر
14) يَجُمُّ جُمومَ البحر طال عُبابُه * إذا فاضَ منه أولٌ جَاش آخِرُ
15) لئن ضَحِكتْ منك الإماءُ لقد بَكَتْ * عليكَ، فأعْوِلْنَ، النساءُ الحرائرُ
16ومَرْقَبةٍ شمَّاءَ أقْعَيتَ فوقَها * ليغنمَ غَازٍ، أوْ ليدركَ ثائرُ
17) وأمر كسَدِّ المَنْخِرين، اعْتَلَيْتَهُ * فنفَّسْتَ منه، والمنايا حَواضِرُ
18) وإنكَ لو لاقيتَني بعد ما ترى * ـ وهَل يُلقَيَنْ مَن غَيَّبَتْه المقابرُ ـ ؟
19) لألفيتَني في غارةٍ أعْتَزي بها * إليك، وإمَّا راجعاً أناَ ثَائِرُ
20) فلو نبأتْني الطيرُ أو كنتُ شاهداً * لآسَاكَ في البلْوى أخٌ لكَ ناصِرُ
21) وإن تكُ مأسُوراً، وظَلْتَ مُخَيِّماً * وأبْلَيت حتى ما يَكِيدُكَ واتِر

22) وحتى رماكَ الشيبُ في الرأس عَانِساً، * وخيرُكَ مبْسوط، وزادُك حَاضِر
23) وأجملُ مَوْتِ المرء، إذ كان ميِّتاً، * ولابد يوما، مَوْتُه وهو صابرُ
24) وخَفَّضَ جأشي أنَّ كلَّ ابن حُرَّةٍ * إلى حيث صرت، لا محالة، صَائِر
25) وأنَّ سَوَامَ الموتِ تجري خِلالَنا * رَوَائحُ من أحداثِه، وبَواكِرُ
26) فلا يَبْعَدَنَّ الشنْفَرى وسلاحه الـ * حديد، وشدُّ خطْوُهُ متواتِرُ
27) إذا رَاعَ رَوْعُ الموتِ رَاع، وإنْ حَمى * حَمَى معه حُرٌّ، كريمٌ، مُصَابِرُ

(3)

قصيدة تأبط شرا في ابن عمه : شمس بن مالك

(النص 23 في الديوان)

1) إنِّي لَـمُهْدٍ مِنْ ثَنَائِي فَقَاصِدٌ * به لابن عَمِّ الصِّدْقِ شَمْسِ بن مَالِكِ
2) أهز به في نَدْوَةِ الحَيِّ عِطْفَهُ * كما هَزَّ عِطْفِي بالهِجَانِ الأَوَارِكِ
3) لطيفُ الحوايا، يقسم الزادَ بيْنَه * ـ سواءً ـ وبين الذئب قَسْمَ المشارِكِ
4) قليلُ التَّشَكِّي للمهم يُصِيبُهُ * كثيرُ الهوى، شَتَّى النَّوَى والمسالِكِ
5) يَظَلُّ بمَوْمَاةٍ، ويُمسِي بغَيْرِها * جحيشاً، ويَعْرَورِي ظُهُورَ المَهَالِكِ
6) ويسبقُ وفْدَ الريح من حيث يَنْتَحِي * بمُنْخَرِقٍ من شَدِّهِ المُتَدَارَكِ
7) إذا خاط عَيْنَيْه كَرَى النوم لم يَزَل * له كَالِىءٌ من قَلْب شَيْحَان فَاتِكِ
8) إذا طَلَعَتْ أُولى العَدِيِّ فَنَفْرُه * إلى سَلَّةٍ من صارمِ الغَرْبِ بَاتِكِ
9) إذا هَزَّه في عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ * نواجذُ أفواه المَنَايَا الضَّواحِكِ
10) يرى الوحشة الأنسَ الأنيس ويهتدي * بحيثُ اهْتَدَتْ أُمّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ

(4)

قصيدة الشماخ في مدح عرابة الأوسي

(النص 12 في ديوان الشماخ)

1) مَاذَا يَهِيجُكَ من ذكر ابنة الرَّاقِي * إذْ لا تَزَال عَلَى هَمٍّ وإشْفَاقِ
2) قَامَتْ تُرِيكَ أَثِيثَ النبْتِ مُنْسَدِلاً * مِثْلَ الأَسَاوِدِ قد مُسِّحْنَ بالفَاقِ
3) مَاذَا يَهِيجُكَ لا تَسْلَى تَذَكُّرَها * ولا تَجُودُ بموعود لُمشْتَاقِ
4) هل تُسْلِيَنَّكَ عنها اليوم إذْ شَحَطَتْ * عَيْرَانَة ذات إرْقَالٍ وَإعْنَاقِ
5) حَرْفٌ صَمُوتُ السُّرَى إلا تَلَفُّتَهَا * بالليل في سَأَدٍ منها وَإطْرَاقِ
6) جُلْذِيَّة بِقُتُودِ الرَّحل نَاجِيَةٌ * إذا النجومُ تَدَلَّتْ عند تَخْفَاقِ
7) وإن رَمَيْتَ بها في طَامِسٍ دَأَبَتْ * إذَا تَرَقْرَقَ آلٌ بعد رَقْرَاقِ
8) حَنَّتْ عَلَى سِكَّةِ السَّارِي فَجَاوَبَهَا * حَمَامَةٌ من حمامٍ ذاتُ أَطْوَاقِ
9) لما استفاض لها الوادي وَأَلْجَأَهَا * من ذِي طُوَالَة في عَوْجَاءَ مِيفَاقِ
10) ظلّتْ تَسُوقُ بأَعْلَى عينها عَلَماً * مِنْ جَوِّ رَقْدٍ رأَتْهُ غَيْرَ مُنْسَاقِ
11) تَخْدِي يَدَاهَا وَرِجْلاَهَا عَلَى شَرَكٍ * سَحَّ النَّجاء بِهِ مِنْ بَارِقٍ بَاقِ
12) كَادَتْ تُسَاقِطنِي والرحلَ أَنْ نَطَقَتْ * حَمَامَةٌ فَدَعَتْ سَاقاً عَلَى سَاقِ
13) إلَيْك أشكو عَرَابَ اليَوْمِ خَلَّتَنَا * ياذا العَلاَءِ وَيَاذَا السُّؤْدَدِ البَاقِي
14) أنت الأمير الذي تحنو الرؤوس له * قَمَاقِمُ القومِ من بَرٍّ وآفَاقِ
15) أنت المُجَلِّي عَنْ المكروب كُرْبَتَهُ * والفاتح الغُلَّ عنه بَعْدَ إيثَاقِ
16) والشَّاعِبُ الصَّدْعَ لا يُرْجَى تلاؤُمُهُ * والهَمَّ تُفْرِجُهُ من بَعْدِ إغْلاَقِ
17) فِي بيت مَأْثُرَةٍ عِزٍّ وَمَكْرُمَةٍ * سَبّاقُ غَايَاتِ مَجْدٍ وابْنُ سَبّاقِ
18) ضَخْمُ الدَّسِيعَةِ مِتْلاَفُ أَخُو ثِقَةٍ * جَزْلُ المَوَاهِبِ ذُو قِيلٍ وَمِصْدَاقِ
19) فقد أتاني بأن قد كنت تَغْضَبُ لي * وَوَقْعَة عنكَ حَقّاً غَيْرَ إيرَاقِ
20) فسرَّني ذَاكَ حَتّي كِدْتُ مِنْ فَرَحٍ * أُسَاوِرُ الطَّوْدَ أو أرمي بأَرْوَاقِ
21) فسوفَ يلقاه مني ـ إن بقيتُ له ـ * لاَقٍ بِأَحْسَنِ مَا يَلْقَى بِهِ اللاَّقِي

(5)

قصيدة امرىء القيس النونية (لمن طلل)

(النص 9 في ديوانه)

1) لمن طَلَلٌ أبْصَرْتُهُ فَشَجَاني * كَخَطِّ زَبُورٍ في عَسِيبِ يَمَاني
2) ديارٌ لهندٍ والرَّبَابِ وفَرْتَنَيَ * لَيَالِينَا بالنَّعْفِ من بَدَلاَنِ
3) لَيَالِيَ يَدْعُونِي الهَوَى فَأُجِيبُهُ * وأَعْيُنُ مَنْ أَهْوَى إليَّ رَوَانِ
4) فإن أُمْسِ مَكْرُوباً فَيَارُبَّ بُهْمَةٍ * كشَفْتُ، إذا ما اسودَّ وَجْهُ الجَبَانِ
5) وإن أُمسَ مكروباً فيارُبَّ قَيْنَةٍ * مُنَعَّمةٍ، أَعْمَلْتُهَا بكِرَانِ
6) لها مِزْهَرٌ يَعْلُو الخميسَ بصوتهِ * أجَشُّ إذا ما حَرَّكَتْهُ اليَدَانِ
7) وإن أُمْسِ مكروبا فيارُبَّ غارَةٍ * شهدْتُ على أَقَبَّ رِخْوِ اللَّبَانِ
8) على رَبذٍ يَزْدَادُ عَفْواً إذَا جَرَى * مِسَحٍّ حَثِيثِ الرَّكْضِ والذَّأَلاَنِ
9) ويَخْدِي على صُمٍّ صِلاَبٍ مَلاَطِسٍ * شَدِيدَاتِ عَقْدٍ لَيِّنَاتٍ مِتَانِ
10) وغيثٍ من الوَسْمِيِّ حُوٍّ تِلاَعُهُ * تَبَطَّنْتُهُ بشَيْظَمٍ صَلَتَانِ
11) مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً * كتَيْسِ ظِبَاءِ الحُلَّبِ العَدَوَانِ
12) إذا ما جَنَبْنَاهُ تَأَوَّدَ مَتْنُهُ * كعِرْقِ الرُّخَامَى اهْتَزَّ في الهَطَلاَنِ
13) تَمَتَّعْ مِنَ الدنيا فإنك فانٍ * من النَّشَوَاتِ والنِّسَاءِ الحِسَانِ
14) من البِيضِ كَالآرَامِ والأُدْمِ كَالدُّمَى * حَوَاصِنُهَا والمُبْرِقَاتُ الرَّوَانِي
15) أَمِنْ ذِكْرِ نَبْهَانِيَّةٍ حَلَّ أَهْلُهَا * بجزْعِ المَلاَ عَيْنَاكَ تَبْتَدِرَانِ؟
16) فدمعهما سَكْبٌ وسَحٌّ وديمَةٌ * ورَشٌّ وتَوْكَافٌ وتَنْهَمِلاَنِ
17) كأنهما مَزَادَتَا مُتَعَجِّلٍ * فَرِيَّانِ لَمَّا تُسْلَقَا بِدِهَانِ.

قائمة المصادر والمراجع

١ المصادر:

- الآبي - أبو سعيد منصور بن الحسين : نثر الدر، الجزء 2 تحقيق محمد علي قرنة - القاهرة 1981
- الأصمعي - عبدالملك بن قريب - الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون - دار المعارف - مصر 1976
- الأعشى : ديوانه : شرح وتعليق د. محمد محمد حسين ط 6 بيروت 1983
- الأفوه الأودي : ديوانه : ضمن كتاب «الطرائف الأدبية» لعبد العزيز الميمني - طبعة بيروت (دون تاريخ)
- امرؤ القيس : ديوانه - تحقيق : أبي الفضل ابراهيم - ط 3 - دار المعارف - مصر
- الأنباري : أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار : شرح المفضليات ط كارلوس لايل بيروت 1920
- ابن الأنباري : أبو بكر محمد بن القاسم : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبدالسلام هارون، ط 4 دار المعارف مصر 1980
- أوس بن حجر : ديوانه - تحقيق محمد يوسف نجم، ط 3 بيروت 1973
- البصري : صدر الدين علي بن أبي الفرج : الحماسة البصرية، إخراج مختار الدين أحمد - بيروت 1964
- البطليوسي - ابن السيد : المسائل والأجوبة : (مسألة رب) ضمن مجلة المجمع العلمي بدمشق مجلد 38 جزء 2 - أبريل 1963
- البغدادي : عبدالقادر : خزانة الأدب - تحقيق عبدالسلام هارون - القاهرة 1976
- تأبط شرا : ديوان تأبط شرا وأخباره : جمع وتحقيق وشرح : علي ذو الفقار شاكر، طبعة أولى - بيروت 1984
- أبو تمام : ديوان الحماسة - تحقيق د. عبدالمنعم صالح - العراق 1980
- الثعالبي : أبو منصور عبدالملك : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق أبي الفضل ابراهيم - القاهرة 1985

- الجاحظ : - الحيوان - تحقيق عبدالسلام هارون ط 3 بيروت 1969
- البيان والتبيين - تحقيق عبدالسلام هارون ط 4 - القاهرة 1975
- ابن جني - الخصائص - تحقيق محمد علي النجار - ط 3 بيروت 1983
- حاتم الطائي - ديوانه - تحقيق د. عادل سليمان جمال - القاهرة 1975
- الحادرة الذبياني : ديوانه - تحقيق د. ناصر الدين الأسد ط 2 بيروت 1980
- ابن حبيب : المحبر - تصحيح د. ايلزه ليختن شتيتر - بيروت (دون تاريخ)
: ألقاب الشعراء. . . ضمن كتاب (نوادر المخطوطات) تحقيق هارون ط 2 القاهرة 1973
- ابن حزم : جمهرة أنساب العرب تحقيق هارون - دار المعارف مصر 1962
- أبو داود الأبيادي : ديوانه - ضمن كتاب «دراسات في الأدب العربي» - عوستاف غرونباوم ترجمة د. إحسان عباس وآخرين - بيروت 1959
- ابن رشيق : العمدة . . . تحقيق محيي الدين عبدالحميد ط 4 بيروت 1972
- الزمخشري : أساس البلاغة - تحقيق عبدالرحيم محمود - بيروت 1979
- زهير بن أبي سلمى : شرح شعر زهير بن أبي سلمى - صنعة ثعلب تحقيق فخر الدين قباوة ط 1 بيروت 1985
- ابن السكيت : إصلاح المنطق تحقيق شاكر / هارون ط 3 القاهرة 1970
- ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء - تحقيق محمود شاكر - القاهرة 1974
- سلامة بن جندل السعدي : ديوانه - تحقيق فخر الدين قباوة ط 1 بيروت 1968
- سيبويه : الكتاب - تحقيق هارون ط 3 بيروت 1983
- الشماخ : بن ضرار الذبياني - ديوانه : تحقيق صلاح الدين الهادي - مصر 1977
- الشنفري : ديوانه ضمن كتاب : «الطرائف الأدبية» للميمني - طبعة بيروت (دون تاريخ)
- الصفدي : صلاح الدين خليل بن أبيك : جنان الجناس - تحقيق سمير حسين حلبي ط 1 بيروت 1987
- الضبي - المفضل : المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وهارون ط 6 بيروت
- عامر - بن الطفيل : ديوانه - دار صادر بيروت 1979

- عبيد - بن الأبرص الأسدي : ديوانه تحقيق وشرح د. حسين نصار ط 1 مصر 1957
- أبو عبيدة : النقائض، إخراج يبفن طبعة ليدن 1905
- عنترة : ديوانه، تحقيق محمد سعيد مولوي - بيروت 1970
- ابن فارس : ذم الخطأ في الشعر - تحقيق د. رمضان عبدالتواب - القاهرة 1980
- القالي - أبو علي : الأمالي - طبعة دار الكتب المصرية
- ابن قتيبة - الشعر والشعراء - دار الثقافة - بيروت 1969
  - تأويل مشكل القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - ط 3 - المينة المنورة 1981
- القرطاجني - حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - ط 2 بيروت 1981
- قيس بن الحدادية : شعر قيس بن الحدادية - صنعة د. حاتم صالح الضامن في مجلة «المورد» العراقية. مجلد 8 عدد 2 : 1979
- المتنبي : ديوانه - إخراج عبدالرحمان البرقوقي - دار الكتاب العربي - بيروت (دون تاريخ)
- المرادي - الحسن بن قاسم : الجَنَـى الداني في حروف المعاني تحقيق د. فخر الدين قباوة - ط 2 - دار المعارف - مصر 1977
- ابن منظور : لسان العرب - طبعة دار صادر - بيروت
- النابغة الجعدي : شعر النابغة الجعدي - إخراج عبدالعزيز رياح - دمشق 1964
- النابغة الذبياني : ديوانه - تحقيق أبي الفضل ابراهيم - الدار المعارف - مصر 1977

II المراجع العربية :

- الأسد ـ ناصر الدين : القيان والغناء في الشعر الجاهلي ـ ط 2 ـ القاهرة 1968
- الألوسي ـ محمود شكري : بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرح وتصحيح محمد بهجة الأثري ـ ط 2 ـ بيروت (دون تاريخ)
- أنيس ـ ابراهيم : ـ الأصوات اللغوية ـ ط 5 ـ القاهرة 1979
  ـ من أسرار اللغة ـ ط 3 ـ القاهرة 1966
- بشر ـ كمال محمد : علم اللغة العام : الأصوات ـ ط 7 ـ القاهرة 1980
- البطل ـ علي : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ـ ط 1 ـ بيروت 1980
- بوزفور ـ أحمد : شعر تأبط شرا : دراسة تحليلية ـ رسالة مرقونة ـ كلية الآداب اعين الشق الدارالبيضاء
- تمام حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها ـ الدارالبيضاء (دون تاريخ)
- الجندي ـ أحمد علم الدين : اللهجات العربية في التراث : تونس ـ ليبيا ـ 1978
- خليف ـ يوسف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ـ القاهرة 1966
- أبوديب ـ كمال : في الشعرية ـ ط 1 ـ بيروت 1987
- السعران ـ محمود : علم اللغة ـ بيروت (دون تاريخ)
- السيد ـ ابراهيم محمد : الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية ـ ط 3 ـ بيروت 1983
- شاهين ـ عبدالصبور : المنهج الصوتي للبنية العربية ـ بيروت 1980
- عبدالله ـ محمد حسن : الصورة والبناء الشعري ـ القاهرة 1981
- المسدي ـ عبدالسلام : التفكير اللساني في الحضارة العربية ـ تونس / ليبيا 1981
- المطلبي ـ مالك يوسف : الزمن واللغة ـ ط 1 ـ القاهرة 1986
- مفتاح ـ محمد : تحليل الخطاب الشعري ـ ط 1 ـ بيروت ـ الدارالبيضاء 1985

III المراجع الأجنبية :

1 ـ المترجمة :

- باختين : الخطاب الروائي ـ ترجمة محمد برادة ـ الرباط 1987
- باشلار : جدلية الزمن ـ ترجمة خليل أحمد خليل ـ بيروت 1982
- بورخيس : مقالة «الشعر» ترجمة عبدالنبي خزعل ـ مجلة «العرب والفكر العالمي» عدد 1 ـ 1988
- دريدا : الكتابة والاختلاف ـ ترجمة كاظم جهاد ـ توبقال ـ البيضاء 1988
- دي سوسير : محاظرات في علم اللسان العام ـ ترجمة عبدالقادر قنيني ـ البيضاء 1987
- الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي ـ ترجمة عباس التوني ـ مجلة عيون المقالات المغربية ـ الدارالبيضاء ـ عدد 1 : 1986
- فيكو : مقالة : منطق الشعر ـ ترجمة سلامة محمد، مجلة (عيون المقالات) المغربية ـ البيضاء ـ عدد 1 : 1986
- كوهين ـ جان : بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة محمد الولي ـ محمد العمري توبقال ـ الدارالبيضاء ـ 1986
- لاينز ـ جون : اللغة والمعنى والسياق ـ ترجمة د. عباس صادق الوهاب، الطبعة العربية الأولى ـ بغداد 1987
- كولريدج : النظرية الرومانتيكية في الشعر ـ سيرة أدبية لكولريدج، ترجمة د. عبدالحكيم حسان ـ دار المعارف ـ مصر 1971
- هويغ ـ رينيه : الفن، تأويله وسبيله ـ ترجمة صلاح برمدا ـ دمشق 1978
- واطسن ـ جورج : الفكر الأدبي المعاصر ـ ترجمة محمد مصطفى بدوي ـ القاهرة 1980
- ويليك ـ رينيه : مفاهيم نقدية ـ ترجمة د. محمد عصفور، عدد 110 من «عالم المعرفة» الكويتية ـ يبراير 1987
- ياكبسون ـ رومان : قضايا الشعرية ـ ترجمة محمد الولي ـ مبارك حنون، نشر توبقال ـ البيضاء : 1988

2 ـ المراجع الأجنبية غير المترجمة :

Guiraud - p : les caractères statistiques du vocabulaire - ed. : P.U.F. - Paris 1954

Lotman - Iouri : La structure du texte artistique - ed. : Gallimard - Paris 1973

Molino - J. et Tamine : Introduction à l'analyse linguistique de la poésie - ed. : P.U.F. - Paris : 1983

Riffaterre - M : Essais de stylistique structurale - ed. : Flammarion - Paris 1971

Varga - K : les constantes du poème - ed. : A et J. Picard - Paris 1977

المحتوى



الإيداع القانوني رقم 1990/973

للشعـر الجاهلي في الثقافة العربية قيمة الجذر الحضاري . فهو يسري كالنسغ في مختلف النصوص والخطابات لغة وأخلاقاً وأخيلة، ويستقر في أعماق الذاكرة العربية صورة مثلى للهوية والكرامة والحرية.

وفي الشعر الجاهلي تكمن منابع الشعرية العربية وبدون اكتشاف هذه المنابع ووصفها ورفعها إلى مستوى الوعي النقدي، ستبقى أية دراسة للشعر العربي في أي عصر من عصوره ناقصة.

أحمد بوزفور. قاصٌّ. من مواليد 1945 بإقليم تازة.
صدر له : النظر في الوجه العزيز (1984) ؛
الغابر الظاهر (1987).

45 درهم